



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Rosa Alexandra Brito Ferreira Marques

2º Ciclo de Estudos em História da Arte em Portugal

São Veríssimo de Valbom

Um museu de arte religiosa

Volume I

2013

Orientador: Prof. Doutor Nuno Miguel de Resende Jorge Mendes

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

Versão definitiva

Resumo

O espólio da Igreja, com as suas constantes adaptações de mentalidade e práticas, constitui um legado representativo da interpretação da fé e seus rituais ao longo dos tempos. Com este reconhecimento as ações de inventariação e catalogação acentuaram-se e a comunidade passou a ser chamada a participar no conhecimento, fruição e proteção do seu património.

O objetivo de suprimir as lacunas de conhecimento em relação ao espólio do *Museu São Veríssimo*, em Valbom propiciou o levantamento e inventariação de 357 peças, em exposição e em uso litúrgico, cronologicamente balançadas entre os séculos XVII e XXI. Foram abrangidas as categorias de Escultura, Ourivesaria/Prataria, Metais, Pintura, Vidraria, Cerâmica, Fotografia e Impressão. A ficha de inventário adotada estipulou-se com base nas normas de inventário do antigo Instituto dos Museus e da Conservação. Após o conhecimento do espaço e seu conteúdo, surgiram sugestões para a melhoria da organização nas salas de exposição (que se tratam de reaproveitamentos de áreas sem uso) e das dinâmicas expositivas aplicadas.

Como ponto culminante de todo o trabalho realizado, apresenta-se uma seleção de peças, tidas como as mais representativas da coleção, para enquadrar num novo catálogo que sirva o museu em questão.

Palavras chave: Inventariação; Iconografia; Dinâmicas expositivas; Dinâmicas Comunicativas; Catálogo

Abstract

The church's assets, with its constant adaptations of thoughts and practices, constitute a representative legacy of the interpretation of faith and its rituals through time. With that knowledge, the acts of inventory and cataloguing were accentuated and the community was called to participate in the knowledge, fruition and protection of their heritage. The goal to fill the knowledge gaps about the assets of São Veríssimo Museum, in Valbom, enabled the survey and inventory of 357 pieces, in exhibit and liturgical use, chronologically located between XVII and XXI. Sculpture, Jewellery, Metals, Painting, pieces in glass, Ceramics, Photography and Printing were the categories included. The adopted inventory record was stipulated according to the norms of inventory from the old Institute of Museums and Conservation. After knowing the space and its content, questions emerged on how to improve its organization, be it of the showrooms (reused previously empty areas) or the expository dynamics applied. This paper culminates in a selection of the most representative pieces of the entire collection, in order to create a catalogue that serves the purposes of the museum.

Índice

Introdução	5
CAPITULO I	
Importância da inventariação	8
O Caso do <i>Museu São Veríssimo</i>	12
Metodologia de inventário	12
Resultados	16
CAPITULO II	
Museu São Veríssimo	
Breve contextualização geográfica e histórica da Paróquia e Igreja Matriz de Valbom	21
A Paróquia	24
Ermidas e Capelas	27
A Igreja Matriz	30
O Espaço no século XVIII	31
O Espaço no século XX (1911)	34
O Espaço atual	36
O Espólio	42
CAPITULO III	
Comunicação do <i>Museu São Veríssimo</i>	51
Proposta para percurso guiado: metodologia aplicada	63
Proposta para Catálogo: metodologia aplicada	65
Conclusão	67
Bibliografia	72
ANEXO I	83
ANEXO II	
Proposta de visita guiada	97
Proposta para folheto divulgador	102
Proposta de Catálogo	104
ANEXO III: FICHAS DE INVENTÁRIO (VOLUME II)	

Introdução

A perspectiva de aliar experiência e aprendizagem prática a teoria acolhida durante os anos de licenciatura e mestrado conduziu, no âmbito da dissertação, à procura de interação com uma instituição museológica, preferencialmente religiosa.

O *Museu São Veríssimo*, em Valbom surgiu então como uma das primeiras hipóteses de trabalho, não só pela sua abrangência local, mas também pela noção do trabalho que haveria para desenvolver. A vontade de expor à comunidade as peças dessacralizadas proveio do interesse e conduta empreendedora do pároco Manuel Paiva. Assim, entre 2006 e 2007 reuniu-se o espólio existente e organizaram-se dois espaços, cedidos pelo edifício da matriz. Na mesma data foi impresso um catálogo com uma pequena seleção de peças, tidas como as mais importantes e expressivas da coleção. Apesar do desejo de mais, o trabalho ficou por aqui.

Com a presente abordagem pretendia-se elevar o conhecimento adquirido sobre as peças e melhorar a sua forma de apresentação e comunicação. No entanto depressa percebemos que não havia bases sólidas para os procedimentos finais: de facto, a maioria das peças (cerca de 220) havia sido fotografada, identificada e datada durante a primeira intervenção, contudo, apenas uma pequena parte (57) foram descritas para o referido catálogo. O processo não foi concluído para as restantes peças e para algumas outras não chegou a ser iniciado. O Museu não contava ainda com um sistema de inventariação do seu espólio, pelo que não havia ideia da quantidade e da diversidade de peças que o compunha. Foram estas as primeiras carências que ousámos ultrapassar.

No tempo de realização da dissertação tornava-se demasiado ambicioso abarcar todas as categorias tipológicas existentes no museu, no entanto, apenas mobiliário, têxtil (paramentaria e guarnições litúrgicas) e livro antigo (missais e livros de cânticos) não foram integrados, registando-se Ourivesaria/Prataria e Metais, Escultura (relevo, talha e imaginária), Pintura, Vidraria, Cerâmica, Fotografia e Impressão. Desta forma os números mantiveram-se elevados, sobretudo com a inclusão dos objetos em uso litúrgico, que também não se encontravam identificados e que eram os que corriam maior risco de vandalismo e perda, pela exibição contínua a que estavam sujeitos. Foi criado um modelo de ficha de inventário, fundamentado nos tópicos de diversos catálogos e fichas de inventário de outras instituições diocesanas, disponíveis *online*. O preenchimento das mesmas mostrou-se moroso e foi dificultado pela diversidade de materiais, técnicas, funções e cronologia abrangidas e vocabulário específico exigido.

Do mesmo modo, tanto impossibilidades técnicas e de acessibilidade (para pesagem e medição), como a escassez de informações concretas sobre os objetos (autor, datação, intervenções, etc... – limitações que em parte o arquivo da igreja, do qual constam livros de atas, diários de receita e despesas das confrarias, notas de aquisição, etc... – não conseguiu suprimir) não permitiram um preenchimento total dos parâmetros estabelecidos. Na verdade, este género de informação – imprescindível para o conhecimento de qualquer espólio a trabalhar – não se mostra concluída com um simples primeiro preenchimento, havendo sempre lugar ao desenvolvimento do estudo e correção de elementos.

Após esta recolha e sistematização, houve necessidade de relacionar as peças com as práticas litúrgicas que representaram e/ou representam, para proceder à disposição das fichas de inventário de uma forma racional e para ponderar possíveis metodologias de exposição. Como não se pretendia o tratamento das fichas no corpo da dissertação, estas foram colocadas num volume à parte, cabendo ao texto principal dar-lhe fundamento e revelar os resultados. Estes são os pontos tratados no qual se reflete o papel da Igreja na conservação e manutenção do seu património, alertando para a importância da inventariação e para o trabalho desenvolvido em Valbom.

Para um contexto da instituição e do seu conteúdo mostrou-se relevante refletir sobre a freguesia e a paróquia de Valbom – reconhecida desde o século XII, através de documentos relativos a doação de terreno e direitos da Igreja de São Veríssimo – fazendo-se no segundo capítulo uma breve contextualização (geográfica, económica e social) – tema abordado por Paulo Figueiras em *São Veríssimo de Valbom: subsídios para uma monografia* (1998). Desenvolve-se de seguida a vertente religiosa, com o estudo do edifício do século XVIII (cuja descrição se encontra patente nas *Memórias Paroquiais* (1758) – uma “mais valia” para o conhecimento do espaço interno e peças que o incorporavam) e sua constante evolução e transformação espacial: crescimento registado no *Arrolamento de Bens Cultuais* em 1911 – documentado, em parte, por fotografias anteriores a 1972, patentes no arquivo local – culminado na ampliação de finais do século XX (1972-1984). Ainda neste segundo capítulo descrevemos as duas salas expositivas, referindo para cada uma as características, limitações, estratégias de exposição e conteúdo em mostra. Esta temática vai ser continuada e complementada no terceiro e último capítulo onde, em virtude de criar uma melhor comunicação Museu e Público, se elaborou uma pequena reflexão sobre metodologias de musealização, com base em diversas teses e textos atuais que exploram meios de tornar um museu mais

interativo. A par desta meditação, elaboraram-se estudos de caso perspetivando melhorias na disposição das áreas de exposição, como a tentativa de reunir tipologias funcionais. Face à inexistência de serviços educativos, de práticas expositivas, de um percurso guiado e de divulgação, procedeu-se, ainda que de forma pouco aprofundada, pela abrangência, complexidade e extra âmbito de trabalho, à elaboração de linhas de pensamento que podem ser premissas de desenvolvimento futuro, tanto no campo das dinâmicas de exposições temporárias e/ou temáticas – tidas como fórmula de ativar a vivência de um museu – como no ramo das visitas e da informação a divulgar. Porém todo o conjunto deve ser previamente avaliado por um técnico de conservação e restauro, para que, para cada peça seja realizado um historial de limitações físicas e preocupações a ter em conta durante deslocações e exposições.

Por fim, depois de todo o trabalho realizado, com os objetos recolhidos formulou-se uma proposta de catálogo, afastada da publicação já existente, que organiza as peças selecionadas (através da qualidade, função e enquadramento no tema desejado) numa narrativa teológica ascendente, que pode vir a englobar qualquer outra peça presente no espólio. A metodologia adotada para a seleção, organização e tratamento da informação encontra-se explicada no texto integral, sendo que o resultado em si se encontra remetido para o Anexo II.

Como conclusão expõem-se as dificuldades encontradas na elaboração do presente trabalho, sobretudo na parte mais “escondida” deste trabalho. O que ficou por fazer e quais as expectativas futuras para o espaço.

CAPITULO I

A importância da inventariação

A qualquer objeto está intrinsecamente agregada uma história funcional, socioeconómica e artística, capaz de traduzir vivências (pessoais ou comunitárias), num determinado período temporal (contexto). Por outras palavras, cada peça executada diferencia-se material, técnica e artisticamente consoante o local em que é realizada, o estilo que predomina e poder económico que acompanha a sua produção.

O espólio da Igreja, como instituição milenar – que permanece um dos maiores adquiridores e criadores (temáticos) de obras de arte – demonstra, de forma exemplar este panorama. A especificidade do seu património, criado expressamente para as práticas sacras (ou seja litúrgicas) e religiosas (culto, catequese, demonstração de fé), apenas em uso possibilita verdadeiro e total conhecimento e fruição¹. As sucessivas transformações de mentalidade, culto e práticas da instituição – permitidas para uma melhor adequação aos tempos e à intelectualidade do Homem – criaram um legado transmissor da interpretação da fé ao longo dos tempos, mas também colocaram de parte, por critérios de limpeza (substituição), qualidade e perfeição artísticas (atualização), ou extinção de função, diversos dos seus objetos litúrgicos, alguns dos quais persistem agora como objetos culturais e pedagógicos².

¹ cf. CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Nota informativa sobre o Património Cultural da Igreja*. Fátima, 13 novembro de 1997, p.1.

<https://www.bensculturais.com/documentos/1997-NotaInformativaSobrePatrimonioCulturalDaIgreja.pdf> 14-07-2013 19:05; CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Princípios e orientações sobre os Bens Culturais da Igreja*. Fátima, 16 de novembro de 2005. <http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=25429> 08-07-13 10:17; COSTA, António da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010): espaços, momentos, museologia*. Dissertação de doutoramento em Museologia e Património Cultural orientada pelo Prof. Dr. José d'Encarnação e Prof. Dr. José Maria Mendes e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2011, pp. 33-37. <http://hdl.handle.net/10316/18833> 29-06-2013 12:20

² cf. *A CARTA Magna sobre o Inventário/Catálogo dos bens culturais da Igreja: Necessidade e urgência da inventariação e catalogação do Património cultural da Igreja*. Porto: [Secretariado Diocesano de Liturgia: Departamento dos bens culturais da igreja], 8 dezembro de 1999, p.1.

A partir sobretudo do século XIX e face à quantidade e qualidade (estética e formal) dos edifícios religiosos e das peças litúrgicas (de pintura, escultura, mobiliário, alfaia, paramentaria e instrumentos musicais) resultantes, por exemplo, da extinção das ordens religiosas em Portugal (1834), as instituições museológicas³ e as questões patrimoniais foram e têm vindo a ser desenvolvidas com o apoio de organizações pertencentes ao corpo da Igreja. O Vaticano apresenta-se como principal fonte de orientações – redigidas, primeiramente, pela *Pontifícia Comissão para a Conservação do Património Artístico e Cultural da Igreja*, (iniciativa do Papa João Paulo II, em 1988, que alargou ao panorama mundial o conceito de conservação que já existia em Itália) e de seguida pela *Pontifícia Comissão dos Bens Culturais da Igreja* (c. de 1994), que a substituiu e alargou os horizontes à valorização do Património – dirigidas às igrejas de todo o mundo⁴. A nível nacional criaram-se *Comissões Diocesanas de Arte Sacra* (desde 1950), com o intento de agir localmente sobre os espaços e seus bens e a *Comissão Episcopal do Património Cultural da Igreja*, em 1997, para substituir a *Comissão Nacional de Arte Sacra* estabelecida em 1989⁵. O intuito destas organizações culturais, que se vão sucedendo e aperfeiçoando é o de orientar todas as ações no

<http://www.bcdp.org/v2/images/documentos/doc1.pdf> 04-10-2012 17:22; Segundo SANCHO QUEROL, Lorena – Do Coração do Museu: Inventário e património imaterial em 11 museus portugueses. In *Newsletter INFORMAÇÃO ICOM.pt*. 2ª Série, nº 9 (Jun-Ago 2010) 2-3: a partir da década de 50 inicia-se reflexão sobre o conceito de *Património histórico-artístico*, alcançando-se um termo mais generalista em 1990: *Património cultural*, que integra, para além das criações de qualidade artística e passado histórico, as culturais, que testemunham modos de vida, crenças e valores dos diferentes grupos e tempos.

³ Que receberam e conservaram os objetos litúrgicos resgatados das instituições eclesiásticas extintas. Neste processo houve imensa alinação de bens. Um dos primeiros museus a receberem estes objetos foram os de tutela nacional, ou seja, do Estado, como o Museu de Belas-Artes e Arqueologia de Lisboa, agora Museu Nacional de Arte Antiga. De seguida criaram-se os Tesouros, sob tutela eclesiástica em Coimbra e Viseu. Por fim, surgiram museus ditos regionais, criados para impedir a separação dos bens religiosos do seu contexto original (Museu de Aveiro e de Évora). cf. ROQUE, Maria Isabel – *O Sagrado no Museu: Musealização de Objetos de culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica, 2011

⁴ cf. COSTA, António da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010)*, 2011, pp.46-48, 50, 53-54

⁵ cf. CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Nota informativa sobre o Património Cultural da Igreja*, p. 2

panorama nacional, relacionando-se estreitamente com as delegações diocesanas locais para um conhecimento completo do existente e do trabalho a realizar.

As reuniões eclesiais (conferências episcopais) e a abordagem do papel da igreja na conservação e divulgação dos seus bens tornaram-se frequentes e dinâmicas (efetuando-se, inclusive, campanhas de sensibilização e educação patrimonial aos bispos responsáveis), resultando textos informativos/reflexivos, tanto sobre o conceito e valências do Património da Igreja, como sobre ações a efetuar e metodologias de trabalho. Destas publicações realçamos apenas: “*O Património histórico-cultural da Igreja*” (1990), a “*Nota informativa sobre o Património Cultural da Igreja*” (1997) e “*Os princípios e orientações sobre os Bens Culturais da Igreja*” (2005) consultados no âmbito do presente trabalho. Destaca-se também, por via pontifícia, A *CARTA Magna sobre o Inventário/Catálogo dos Bens Culturais da Igreja* (1999), que para além de acentuar a urgência de inventariação (preferencialmente científica) e sucessiva catalogação dos bens eclesiais – pela eminência de destruição ou perda de contexto – chama a atenção para a necessidade prática de unanimidade nos processos a desenvolver, lançando as bases metodológicas para a criação de uma ficha de inventário.

O trabalho de levantamento e identificação dos objetos encontra-se a ser efetuado, um pouco por todo o território nacional e os seus frutos começam a ser visíveis, por exemplo, nos primeiros inventários *online* de bens culturais, como os das Arquidioceses de Évora e Braga, do Tesouro da Sé de Braga e das Dioceses do Porto, Lamego e Viana do Castelo. Do mesmo modo, a plataforma web tem sido aproveitada pelas instituições para dar a conhecer, de forma mais ou menos completa, a sua existência, o seu acervo (exposições) e as suas atividades culturais. Registam-se os exemplos: do *Museu de Arte Sacra do Funchal*, do *Museu Nacional Machado de Castro*, da *Casa-Museu de Arte Sacra da Ordem Franciscana Secular*, em Ovar, do *Museu de Arte Sacra da Covilhã*, etc.

Na linha da inventariação e divulgação patrimonial encontramos a revista semestral *Invenire* (na sexta edição, maio 2013), focalizada no património artístico das igrejas nacionais; Salienta-se igualmente o investimento em formações e conferências, a nível diocesano, das quais resultam publicações, ou compilações como a dos *Bens Culturais da Igreja* (com o número: *As Bibliotecas e o Livro em Instituições Eclesiais* (2011)); Exposições, atividades destinadas ao público alargado e dispositivos de consulta e divulgação *online*, como *newsletters*. Iniciativas com o apoio

do Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (SNBCI).⁶ Mas não é apenas na esfera da Igreja que o assunto da Arte Sacra e sua musealização é discutido e trabalhado, cada vez mais se assiste ao interesse das disciplinas de Museologia e da História da Arte, que têm lançado uma série de artigos/trabalhos para colaboração e melhoria dos sistemas museológicos, destes destacamos: “*A informatização do inventário: um novo instrumento de gestão diária do Museu Municipal de Faro*” (PAULO, Dália, 2008-2009), “*Património artístico religioso. Metodologia para uma inventariação contextualizada: o caso de Ovar*” (VECHINA, Sofia, 2010) e “*Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010): espaços, momentos, museologia*” (COSTA, António da, 2011), consultados no âmbito do trabalho.

Esta divulgação e abertura dos bens culturais à comunidade explicam-se pela necessidade de lhe dar a entender o valor do que a rodeia e estimular o seu desejo de conhecimento, fruição e proteção, visto que os resultados se alcançam com a colaboração e interesse dos paroquianos (pároco, sacristão, zeladores e fregueses) e entidades municipais que são, numa primeira instância os mais próximos ao património. A peça apresentada à Igreja (quer por aquisição, quer por doação), além da sensibilidade religiosa, demonstra o melhor daquilo que o homem sabe realizar ao longo das diferentes gerações (a nível da produção de imaginária, alfaias e livros litúrgicos, trabalhos literários e obras musicais), o que coloca estes objetos na esfera do interesse etnográfico e artístico, histórico e cultural, comum inclusive aos não crentes. Para que o interesse floresça é necessário a promoção de ações de sensibilização e formação patrimonial, incluindo a apresentação de esclarecimentos técnicos, através de conferências/ palestras e exposições dirigidas por entidades competentes⁷. Do mesmo modo, as intervenções de preservação, conservação e inventariação (de forma mais ou

⁶ cf. *RELATÓRIO de atividades 2010-2011*. [s.l]: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (novembro 2011). http://www.bensculturais.com/documentos/Relatorio_Actividades_SNBCI_2010-2011.pdf 26-05-13 18:51

⁷ cf. CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Património histórico-cultural da Igreja*. Lisboa, 14 de maio de 1990, pp.3-4, 13-14. <https://www.bensculturais.com/documentos/1990-PatrimonioHistoricoCulturalDaIgrejaCEP.pdf> 14-07-2013 19:20; CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Nota informativa sobre o Património Cultural da Igreja*, p.1

menos desenvolvida) devem ser, num primeiro momento, da responsabilidade de cada diocese e instituição local⁸.

O caso do *Museu São Veríssimo*

No caso do património religioso da freguesia de Valbom, a perda da estrutura original da igreja setecentista (em finais do século XX, entre 1972 e 1984) levou à destruição não só do edifício mas de parte do seu espólio – do qual apenas se salvaguardou um conjunto de peças, praticamente esquecidas até 2000. Desde aí ponderou-se numa forma de voltar a dar dignidade aos objetos resgatados e de os mostrar novamente à comunidade. Entre 2006/2007 os dois espaços cedidos pela igreja, dentro do edifício da matriz, foram organizados por Cândida Pereira Gonçalves. Formou-se uma instituição sem fins lucrativos, aberta ao público e em fase de crescimento. É visível o desejo de valorização do espólio existente através da exposição e da investigação, da qual resultou a publicação do catálogo: *Museu São Veríssimo*⁹, em 2007, da responsabilidade da paróquia; e da atual abertura à fase de inventariação, documentação e divulgação, da qual resulta o presente trabalho. Tornou-se, igualmente, expressiva, a aspiração de realizar o levantamento dos bens espalhados pelos restantes edifícios de culto da freguesia e a incorporação de peças dos mesmos no museu paroquial.

Metodologia de inventariação

Apesar do primeiro contacto com as peças, o registo primário das mesmas, dando conta da sua existência, identificação e caracterização – fichas de inventário – não foi efetuado. Para amenizar esta lacuna e para conhecer de facto o espólio existente, no decorrer do presente trabalho procedeu-se ao levantamento total das peças expostas no museu e na igreja (excetuando as categorias do têxtil, mobiliário e livro antigo, como já referido) e parcial das que estão em uso corrente e guardadas na sacristia (conforme o que nos foi dado a conhecer). Esta primeira ação, aliada à vertente fotográfica é sempre útil, pois para além de oferecer uma leitura geral do existente, é uma fonte indispensável

⁸ cf. *A CARTA Magna*, 1999, pp. 2-4

⁹ PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007

em casos de extravio/roubo, destruição (quebras, incêndios, vandalismo etc...) e deterioração natural ou desgaste por ação humana¹⁰. A informação – quer a já existente para algumas das peças¹¹, quer a produzida – foi organizada esquematicamente, separando-se as peças por categorias abrangentes: escultura, pintura, ourivesaria e funções gerais, por exemplo: iluminação. Os termos aplicados na identificação e divisão dos espécimes seguem o estudo de terminologia efetuado através das normas de inventário do Instituto Português dos Museus (IPM)¹²; das fichas de bens culturais disponibilizadas pelas dioceses portuguesas (através da plataforma *bensculturais.inwebonline.net/*) e pelos museus tutelados pelo IPM (na *Matriznet*); do recurso a dicionários¹³, incluindo o *Thesaurus* de vocabulário de objetos de culto católico e de catálogos específicos¹⁴. Pela análise efetuada verificou-se a falta de unanimidade entre os diferentes espaços *online*, ao nível das terminologias adotadas, tanto nas categorias, como nos objetos que as incorporam. Recorre-se, simultaneamente,

¹⁰cf. CONFEÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Património histórico-cultural da Igreja*, p.10

¹¹ As 115 peças (incluindo 18 de paramentaria e guarnições litúrgicas, classes que não entrarão nas nossas contagens futuras porque não foram abordadas) que integraram a publicação *Museu São Veríssimo*, em 2007 já se encontravam fotografadas, identificadas e datadas, sendo que somente 40 não foram descritas no desenvolvimento do referido catálogo. Para além destas, cerca de 123 das 357 peças inventariadas também possuem informação básica, mas sem qualquer tipo de numeração ou descrição. A informação foi sendo complementada e corrigida quando necessário.

¹² PINHO, Elsa; FREITAS, Inês – *Normas de Inventário: Normas Gerais. Artes Plásticas e Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999; LIMA, Maria – *Normas de inventário: Pintura*. Lisboa: IPM, 2007; CARVALHO, Maria de – *Normas de inventário: Escultura. Artes Plásticas e Decorativas*. Lisboa: IPM, 2004; ALVES, Fernanda [et.al.] – *Normas de inventário: Ourivesaria*. Lisboa: IPM, 2011

¹³Nomeadamente: ALDAZÁBAL, José – *Dicionário Elementar de Liturgia*. http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia_site/dicionario/c.asp; FALCÃO, Manuel – *Enciclopédia Católica Popular*. <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/>; DEPARTAMENTO DOS BENS CULTURAIS DA IGREJA – *Glossário*. <http://www.bcdp.org/v2/index.php/glossario>;

¹⁴ RESENDE, Nuno – *Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006 2 vol.; EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000

a uma disposição global (escultura, têxtil, ourivesaria, mobiliário, pintura – *Museu do Tesouro da Sé de Braga*) e a uma especificação (escultura de vulto\tumulária\relevo – prática comum na Diocese do Porto e na Arquidiocese de Évora). Escolheram-se nomenclaturas diferentes e criaram-se categorias pouco definidas (no que aos seus objetos dizem respeito, dentro de cada uma das instituições) que, na prática, integram o mesmo tipo de objetos, por exemplo: Alfaias Litúrgicas e Para-Litúrgica, em Évora; Objetos Litúrgicos e Alfaias Litúrgicas, no Porto. O sítio do inventário dos bens culturais da Diocese de Viana do Castelo (<http://diocese-vianadocastelo.inwebonline.net/>) destaca-se por uma linha de pensamento díspar das relatadas: as classes são definidas pela matéria base do objeto: metal, madeira, cerâmica, têxteis, etc..., havendo fragmentação correspondente às características específicas de cada tipo e cor, como Metal: ferro, estanho ou bronze; Cerâmica: barro, faiança ou porcelana (amarela, azul ou laranja). Mediante esta multiplicidade e complexidade de sistemas organizativos – que vão contra as deliberações da *CARTA MAGNA*, já referida – optou-se, para o presente trabalho, por uma primeira divisão em grandes grupos, ou seja: Escultura (vulto, talha e relevo); Ourivesaria (ou metais quando não há a certeza do material empregue), Cerâmica ornamental, Pintura, Vidraria, Fotografia, Impressão e Têxteis (exclusivamente os relacionados com a procissão). Os resultados são apresentados no Gráfico 1, onde se distribui o número total de peças levantadas pelos espaços onde se encontram, sendo que os espaços museológicos 1 e 2 correspondem à antiga sala de reuniões e à antiga capela mortuária, respetivamente. Nas dependências como a sacristia e o escritório pessoal do pároco, estão apenas expostas 5 peças de imaginária, que foram englobadas na barra correspondente à igreja. Todas as peças em uso litúrgico são consideradas no campo da Igreja e o acervo engloba o compartimento que funciona de arquivo e o anexo à sacristia.

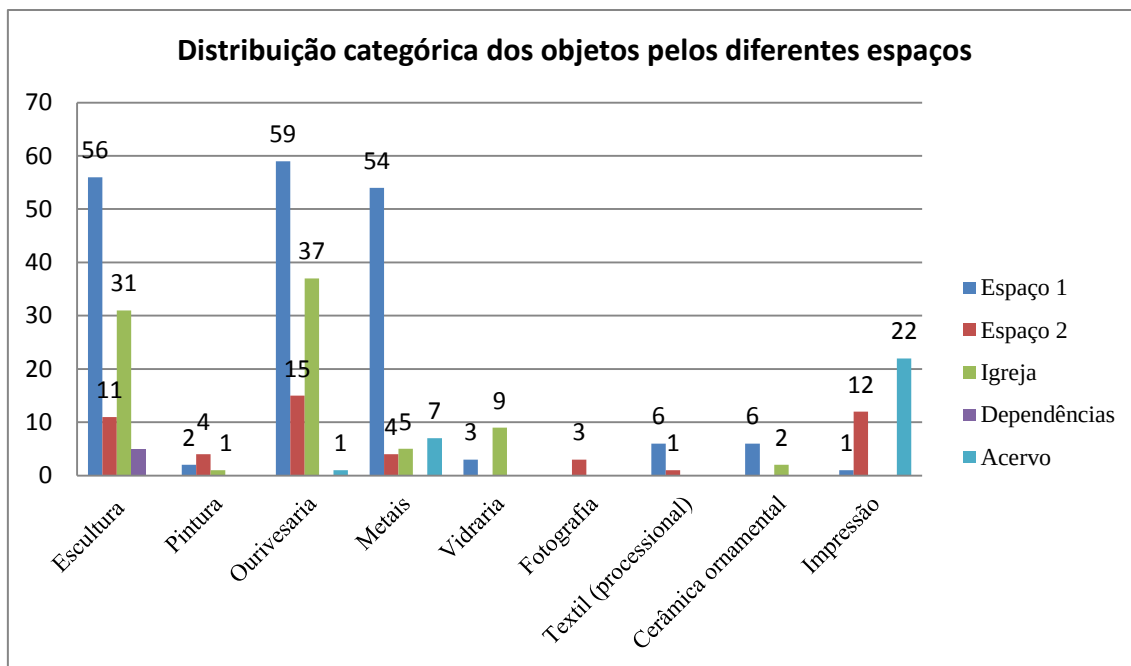


Gráfico 1: Gráfico de barras relativo à dispersão das peças levantadas em inventariação pelos diferentes espaços

Após este primeiro registo base, aliado ao respetivo levantamento fotográfico principiou-se o estudo para a configuração e constituição de uma ficha de inventário. Pretendia-se uma estrutura simples, límpida, de fácil leitura e arrumação, que tocasse nos pontos obrigatórios (referenciados e regularizados pelas instituições competentes) e que se pudesse adaptar, dentro de uma estrutura comum, aos diferentes tipos de peças e conjuntos abordados. A linha de pensamento adotada sofreu, sucessivamente, adaptações e incorporações, de acordo com as necessidades sentidas aquando a passagem da teoria à prática. A ficha realizada (e apresentada em anexo) responde a todos os pontos-chave e tenta ser o mais completa possível (sendo preenchida apenas dentro do que é conhecido), deixando espaço para um futuro conhecimento. Apresenta número de inventário – código identificativo, específico de cada peça, que se tornará, essencialmente, proveitoso a um sistema informático (ainda inexistente). Esta identificação foi estabelecida de raiz e recorre ao título de cada categoria: Escultura (ESC) – imaginária, talha e relevo – Ourivesaria/Prataria (OUR), Fotografia (FOT), Impressão (IMP), Pintura (PIN), Metais (MET) – quando a presença de metal precioso não está assegurada – Cerâmica ornamental (CER), Vidraria (VID) e Têxtil (TEX) – apenas referente aos componentes processionais, como bandeiras e estandartes. Segue-se a letra que indica a colocação: Museu (espaço 1) (M), Capela mortuária (espaço 2) (C), Igreja e sacristia (I) e Acervo (A); Por fim as três primeiras letras da designação:

Filomena (FIL), Cálice e Caldeira (CAL) ou, quando são nomes compostos, como Menino Jesus de Praga (MJP), Sagrado Coração de Jesus (SCJ) e Sagrado Coração de Maria (SCM), abrindo-se exceção também com a Nossa Senhora das Neves (NSN), as iniciais de cada palavra. Os números correspondem à quantidade de peças dentro de cada categoria de objetos¹⁵. Seguem-se os tópicos: designação e título (preenchidos de acordo com as normas de inventário); dados do inventariante e fotógrafo (visto a documentação fotográfica ser essencial para a caracterização da peça, não só a atual, mas também a produzida no decurso da existência do objeto); situação jurídica (propriedade, proveniência, incorporação); categoria e subcategoria; localização; autor e época; identificação de componentes, marcas ou inscrições; descrição visual e iconográfica (esta segunda apenas para as peças de pintura e escultura); Informação técnica (material, dimensões, peso); estado de conservação e registo de eventuais intervenções de manutenção; origem e função; bibliografia (específica ou geral). A partir de todos estes dados, a ficha de inventário, manual ou informatizada, deverá ser um dos primeiros recursos informativos (organizado e sucinto) para o entendimento e reconhecimento de uma peça.¹⁶

Resultados obtidos

A quantidade de objetos levantados (357) e a sua disparidade temporal (entre século XVII e o século XXI) e qualitativa (material, técnica, etc...), não permitiu que

¹⁵ É de referir que o código de inventário é apenas ilustrativo da realidade atual do museu, apresentando limitações que não podem figurar num futuro sistema: limitam a peça a uma identificação iconográfica que pode se reinterpretada e a uma localização que pode ser alterada. A cada uma das peças será atribuído um número de inventário conforme o estabelecido pelo Departamento de Bens Culturais da Igreja, no âmbito do programa de inventariação da Diocese do Porto.

¹⁶ Todos estes itens não são novidade e são aconselhados em: A *CARTA Magna*, 1999, pp.6-8; VECHINA, Sofia Nunes – *Património artístico religioso. Metodologia para uma inventariação contextualizada: o caso de Ovar*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Manuel Joaquim da Rocha e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2010, pp. 11-12 e 19; MATOS, Alexandre Manuel Ribeiro – *Os sistemas de informação na gestão de coleções museológicas: Contribuições para a certificação de museus*. Dissertação de mestrado em Museologia orientada pelo Prof. Dr. Rui Manuel Sobral Centeno e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007, pp.105-122

todos fossem tratados com a mesma atenção no momento de inventariar. No entanto o trabalho base: número de inventário, designação e descrição, foi realizado em todas as peças levantadas, incluindo as que se encontram em acervo.

A maior parte do espólio proveio do espaço religioso e das atividades litúrgicas do mesmo, pelo que a incorporação nos espaços do Museu se deu através da dessacralização, ou seja, da perda da função religiosa, para abarcar um panorama pedagógico e cultural. Ocasionalmente há registo de doação ou aquisição de peças, o que possibilita datar a sua incorporação no espólio comum: museu-igreja. Quando esta realidade não é explícita em nenhum documento escrito ou gráfico, a incorporação dá-se de forma dita desconhecida.

Tal como já mencionado, as categorias primárias são abrangentes e referem-se à técnica e ao material e as subcategorias explicitam a funcionalidade litúrgica de cada objeto e conjunto.

A escassez de documentação de que carece grande parte do espólio afetou o conhecimento da produção (autoria individual ou oficial) e mesmo a datação das peças – excetuando aquelas que possuem inscrições identificativas ou marca de punção em bom estado. O acesso a algumas fontes inéditas, recolhidas no arquivo da igreja (que requer inventário, organização e um sistema de identificação que permita a sua consulta) foi uma “mais valia” para documentar aquisições, notas de restauro e obras ocorridas no espaço religioso. Porém, como se tratam, sobretudo, de diários de *receita e despesa* e livros de *Atas* das diversas associações, não há lugar a grandes referências e descrições dos objetos, sendo alguns referidos apenas pela tipologia, como castiçal ou relicário – indicação que não nos fornece qualquer informação, devido à multiplicidade de elementos abarcados por esta designação. Para um enquadramento temporal mais limitado recorreu-se à metodologia da comparação formal, mas esta mostrou-se mais eficaz para imaginária e pintura. Nem todos os objetos passaram por este processo de comparação estética, pois o avultado número de elementos inventariados não o permitiu. Por outro lado, algumas das comparações realizadas foram inconclusivas, sobretudo pela carência tipológica com que estabelecer padrões, tanto nos sítios das dioceses, como nos catálogos consultados (caso da essa, das píxides em madeira, das hissope portáteis, etc...), nestes casos a datação não é apresentada, ou apresenta-se – quando existente – a periodização atribuída pela primeira zeladora do museu: Cândida Gonçalves, em 2006/2007. Para os objetos em que uma datação aproximada foi possível, os dados surgem com um (?), pelo facto de que, sem documentação qualquer

informação avançada pode ser encontrada em erro. O campo da justificação acentua as dificuldades ou facilidades de temporizar cada objeto.

Para todos os bens levantados foram realizadas descrições, mais ou menos pormenorizadas, conforme o tipo de objeto, procurando, para além da atenção estética, a vertente iconográfica (quando existente).

A especificidade de cada material e técnicas aplicadas na sua produção e ornamentação concorreu para um preenchimento parcial do campo dedicado a esta temática, sendo que, com as comparações realizadas, se chegaram a algumas conclusões, mas não na sua totalidade.

Procedeu-se à medição e pesagem das peças que ainda não tinham passado por este procedimento – nomeadamente os objetos ainda em culto e as peças de ourivesaria de menor dimensão do museu – verificando-se a inacessibilidade a algumas das espécimes, como a imaginária colocada no espaço religioso e a falta de instrumentos adequados (balança) para completar o processo. A pesagem realizada visava, essencialmente, estabelecer comparações com os dados apresentados no *Arrolamento de Bens Cultuais* realizado em 1911, no qual se fornecia, para cada objeto de prata, o seu peso em gramas. Os resultados obtidos e os descritos mostraram-se todavia díspares.

A falta de conservação para com algumas destas peças que se encontravam fora de uso litúrgico levou à degradação de materiais, sobretudo a madeira. Assim, muitas das imagens e outros objetos ornamentais e de iluminação carecem de intervenção de restauro. Entre estas peças destacam-se as de São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06) e de São Sebastião (ESCMSEB15), ambas com quebras de suporte – no caso da última, consolidadas de maneira imprópria, sem intervenção consciente e entendida – destacamentos de policromia e fissuras (bem acentuadas nos castiçais); Também ao nível das peças de metal, como a prata, se descobrem sinais de oxidação e falta de limpeza, exemplo das molduras de um conjunto de sacras (referido em catálogo), das varas e das lanternas processionais. No mesmo estado encontram-se as coroas (algumas destas com as com imperiais quebradas) e as cruzes processionais com braços e resplendores decorativos soltos. Muitas das impressões iluminadas das sacras foram danificadas por humidade e as suas molduras de madeira deterioradas não permitem deslocação e saída do acervo.

Cada objeto possui uma especificidade funcional, que pode ter sido mantida continuamente, ou alterada por diversos motivos. Esta funcionalidade revela, em parte, o ritual religioso do qual o objeto era próximo, sendo um registo/documento histórico

da fé e sua vivência. É necessário, por isso, o registo da função para a qual o objeto foi realizado e da função que ele de facto realizou.

A origem de cada peça, ou seja, a sua proveniência e integração no espólio comum de museu-igreja encontra-se, para certos casos, interligada com o tópico da incorporação no museu, pois neste se faz menção igualmente à forma como o objeto integrou o espólio geral e depois, se for o caso, o específico do museu. As peças provenientes do espaço religioso e agora expostas como objetos culturais e pedagógicos perderam a sua sacralidade e incorporaram o museu precisamente pela sua perda de funcionalidade (dessacralização). A proveniência destes espécimes é, quando não conhecida aquisição ou doação, a Igreja Matriz de Valbom. No entanto, quando não +e conhecida qualquer informação sobre a peça – se esteve num espaço religioso, se foi doada ou adquirida – a sua proveniência é dita desconhecida.

Num apanhado geral, a maioria das peças está, atualmente, documentada e fotografada – excetuando algumas em uso litúrgico a que não foi possível aceder – sendo a informação obtida e organizada uma de conhecimento e salvaguarda. Porém, como já referido, o trabalho das fichas de inventário não se encontra nunca concluído, mas sedento de novo estudo, novas aberturas e novas conclusões. A apresentação das fichas (expostas num segundo volume anexo) não refletirá a realidade categórica geral das peças classificadas, mas sim a sua subcategoria funcional (ver Gráfico 2). Com recurso ao *THESAURUS*, editado pela Casa de Bragança (2004), separaram-se os objetos pelas funções desempenhadas no panorama religioso, independentemente do material em que é realizado. Admitisse, que esta classificação possa restringir conjuntos e objetos multifuncionais a uma única categoria e que não seja totalmente linear para alguns outros objetos. Todavia, tentou-se obedecer, para cada peça, à sua exclusiva funcionalidade, ou seja, os conjuntos de incensar e aspergir, bem como os meios de iluminação mantêm a mesma função, quer no espaço litúrgico por excelência (durante cerimónias solenes ou rituais sacramentais), quer no ritual processional. No entanto, as múltiplas especificações são referidas na ficha de cada uma das peças.

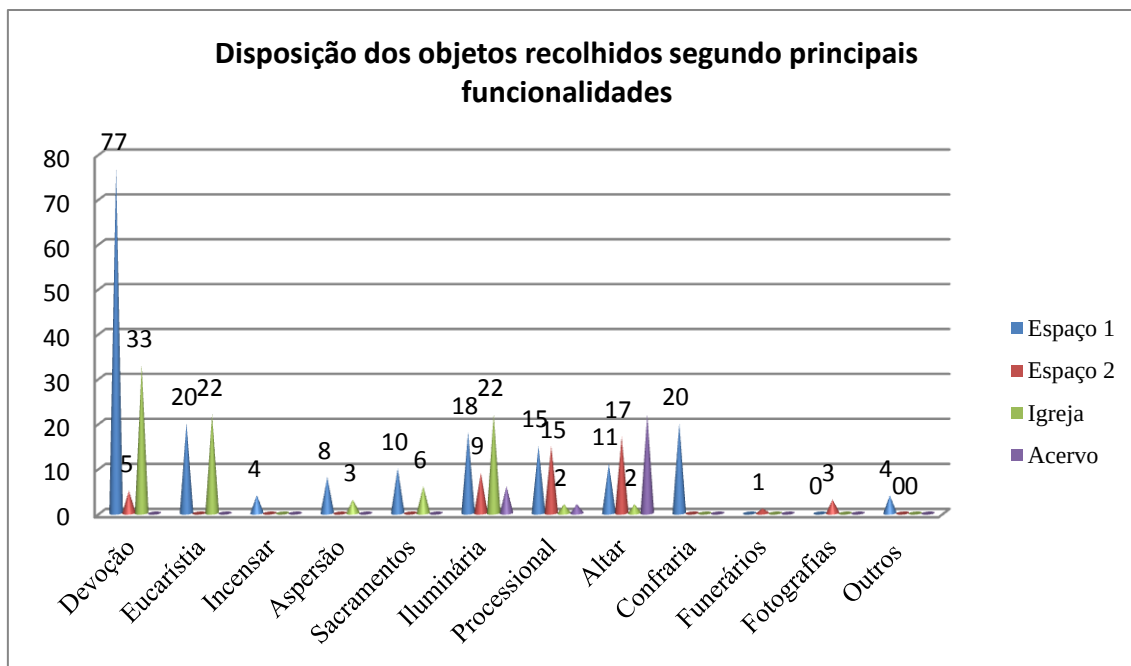


Gráfico 2: Gráfico de barras com a distribuição total dos objetos pela sua funcionalidade religiosa. Na categoria outros enquadram-se objetos destinados a panejamentos.

CAPITULO II - *Museu São Veríssimo*

Breve contextualização geográfica e histórica da Paróquia e Igreja Matriz de Valbom

São Veríssimo de Valbom constou, primeiramente, como uma das freguesias do concelho e julgado de Aguiar de Sousa e Honra de Baltar, estando no século XII reunida ao Arcediagado da Maia – um dos dez que constituíam as paróquias da Diocese do Porto. De acordo com as inquirições de 1258, Valbom já se indica como uma das sete freguesias do julgado de Gondomar, termo da cidade do Porto que se estendia desde a Foz do Sousa até Campanhã.¹⁷ A 3 de julho de 1986 é elevada a Vila e, a 9 de dezembro de 2004, a Cidade. Em 2011 contava cerca de 14 407 habitantes.

Geograficamente situa-se na margem direita do Rio Douro (que lhe fica a Sul), próximo da cidade do Porto (com Campanhã, a Poente) e no sopé do Monte dito Castro, que se eleva em São Cosme (a Norte). A designação que lhe é atribuída: *Vale Bom* deriva, precisamente, da situação topográfica de que goza a freguesia, provocada por um regato nascido em S. Cosme.

A proximidade ao rio e seus afluentes foi valorizadora a nível económico/comercial, para as indústrias de pesca, agricultura e transporte populacional ou de mercadorias (pinhas, vinho, madeira – visto na freguesia se haver explorado

¹⁷ Gondomar possui Foral desde 5 de abril de 1193, instituído por D. Sancho I e renovado sucessivamente até 1515 por D. Manuel I. Entre 1867 e 1868 perde, temporariamente, a condição de concelho com a criação de Rio Tinto, decreto anulado. Campanhã e São Pedro da Cova eram coutos do bispo do Porto, acabando Campanhã por integrar o mesmo concelho, recebendo Gondomar a cidade de Rio Tinto e parte de Gaia. cf. GARCIA, José Manuel – *Forais manuelinos do Porto e do seu termo*. Lisboa: Inapa, 2001, pp. 79 e 116; SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (14580-1640): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Arquivo histórico, 1988, vol. 1, pp.54, 59; RAMOS, Luís António de Oliveira (dir.) – *História do Porto*. 3ª ed. Porto: Porto Editora, 2000, pp. 167-169; MOREIRA, Domingos A – *Freguesias da diocese do Porto: elementos onomásticos alt-medievais: introdução histórica geral*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1985, pp. 124-125, 216-217

marcenaria e serração – azeite, carvão e frutos).¹⁸ Da mesma forma, a situação estratégica em relação ao Porto não só tornou o termo habitado desde cedo, como dotou Valbom de equipamentos e mão de obra para trabalhos realizados em prol do núcleo urbano por excelência. Em Gramido, por exemplo, funcionou uma rede de moageiros que incorporou uma série de agentes procedentes dos arredores, como vendedores de grão, moeiros, transportadores e comerciantes de farinha. Através do Douro – que não era navegável em toda a sua extensão por falta de profundidade pelas condições da corrente (sobretudo no inverno), chegava o trigo, encaminhado para Valongo e depois de novo conduzido, agora sob a forma de farinha, para a cidade do Porto que não produzia nada dentro dos seus muros¹⁹.

A vizinhança ao Porto trouxe ainda à freguesia marcos históricos importantes, o mais conhecido designa-se como “Convenção de Gramido”: reunião celebrada, na Casa Branca, em Gramido (aldeia de Valbom de Baixo) entre a Junta Provisória do Porto e o governo de Costa Cabral. O acordo assinado, por intervenção da Quadrupla Aliança (fundada em 1834) – requerida pela rainha D. Maria II, com diligência de representantes espanhóis, franceses e ingleses – pretendia pôr termo à guerra civil “da Patuleia”. Todavia, este ato, de Junho de 1847, em pouco se efetivou por incumprimentos²⁰.

O território subdividia-se em vilas ou aldeias sendo que as designações presentes nas Inquirições de D. Afonso III se mantiveram em uso, embora os limites estejam hoje unificados. Temos assim a indicação de Valbom de Baixo, Vila Verde, Colmieira, *Rosamonde*, Pinheiro e Pinheiro de Cima. A estas acrescentavam-se terras que já não pertenceriam ao território valboense no *Dicionário Geográfico de Portugal*, como

¹⁸ cf. *GRANDE ENCICLOPÉDIA Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1945, vol. 33, pp. 728-729; FIGUEIRAS, Paulo – *S. Veríssimo de Valbom: Subsídios para uma Monografia*. Valbom: Centro Social e Cultural da Paróquia de S. Veríssimo de Valbom, 1998, p.12.

¹⁹ cf. CAPELA, José; MATOS, Henrique; BORRALHEIRO, Rogério – *As freguesias do Distrito do Porto nas Memórias Paroquiais de 1758: memórias, história e património*. Braga, 2009, pp.71,73; *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL. Memórias Paroquiais: Valbom*. Porto (1758) vol.38, nº 15, pp.77-91. <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4241970> 08-09-12 10:55

²⁰ OLIVEIRA, Camilo de – *O concelho de Gondomar : apontamentos monográficos*. Porto: Livraria de Avis, 1979, vol.4, pp: 475-478

Ferreira, Compostela, São Pedro da Cova e Mouratões (Morentões). Estas vilas eram constituídas por casais²¹ senhoreados por leigos e entidades eclesiásticas (por aquisição ou doação) como a Igreja Matriz, a Sé do Porto, o Mosteiro e Igreja de Cedofeita, a Ordem do Templo, o Mosteiro de Santa Maria de Campanhã e o de Santo Tirso. Nas *Memórias Paroquiais* (1758) faz-se o relato de quinze aldeias, enumerando os fogos, ou casais e a população de cada um. A listagem apresentada elimina as aldeias já mencionadas e acrescenta S. Roque, Vinha, Ribeira de Abade, Arroiteia, Gato, Lagoa, Acheira, Gesta e *Cavada* e Barreiros. As nomenclaturas de Pinheiro de Cima e Pinheiro são substituídas por Pinheiro d'Aquém (área mais habitada) e Pinheiro d'Além. Posteriormente, o lugar da Acheira deixa de ser referido; Giesta aparece como termo isolado, podendo *Cavada* ter evoluído para Cova da Má ou Camboas. Surgem Fonte Pedrinha, Barrosa, Lavadouros, Lamas e Monte.²²

Valbom também ficou reconhecido pela escolha para habitação veraneia de certos senhores, sobretudo oriundos da cidade do Porto – que aqui deixaram as suas quintas e capelas privadas. D^a. Bernardina Amélia Castelo Branco, filha de Camilo Castelo Branco e de sua prima D^a. Patrícia Emília do Carmo de Barros, casou-se em 1865 com António Francisco de Carvalho, na igreja matriz de São Veríssimo, ocupando a Quinta do Carvalho, na mesma freguesia, onde nasceu Camila Cândida Castelo Branco de Carvalho, em 1867. Também o artista contemporâneo, Júlio Resende elegeu Valbom (onde morreu em 2011) para se fixar e constituir a sua fundação: *Lugar do Desenho-Fundação Júlio Resende*, em 1993, ano em que elabora um conjunto de painéis dos passos da *Paixão* para a igreja paroquial. Do seu espólio, recolhido na fundação valboense, mas também espalhado um pouco por todo o concelho do Porto – cidade onde se formou, na Escola Superior de Belas-Artes (1937-1945), onde expôs

²¹cf. RAMOS – *História do Porto*, 2000, p.175: Casais ou fogos são a unidade típica de exploração agrária sob tutela de uma família. Eram constituídos por terra arável, casa de trabalho, anexos para alfaías e bestas, soutos e montes.

²²cf. *PORTVGALIAE monvmenta historica: a saecvlo octavo post christvm vsqve ad qvintvmdecimvm. Inquisitiones*. [Lisboa]: IUSSU Academiae Seicentiarum Olisiponensis, [1897], vol. 1: fascs. 4-5, pp. 517-518.

http://arquivodigital.uac.pt/yii/arquivodigital/index.php?r=site/page&view=inq_2&id=2&img=10&size=108-06-2013 12:30; *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL*, 1758, vol.38, n^o 15, pp.77-91; *GRANDE ENCICLOPÉDIA Portuguesa e Brasileira*, 1945, vol. 33, pp.728-729

pela primeira vez, no Salão Silva Porto e com a *Exposição dos Independentes* (em 1943, grupo de artistas da ESBAP) e foi docente – existem exemplos das várias fases do seu desenho e pintura, que pendiam essencialmente para o expressionismo, a não-figuração e geometrismo; com variações tonais e uma multiplicidade de suportes e técnicas (tela, mural, serigrafia, gravura, vitral, cerâmica, ilustração, cenários e figurinos para teatro), marcas das inúmeras viagens (França, Brasil, Noruega, Goa, Bélgica, etc...) e autores conhecidos.²³

Paróquia

Estima-se que a constituição da paróquia valboense seja anterior à fundação nacional. De facto, a primeira divisão diocesana e paroquial do território ibérico data da fixação sueva no espaço, que desenvolveu uma rede primária administrativa e religiosa: *Parochiale Suevicum*, implementada sobretudo no Norte do país e que foi restabelecida, com certas adaptações, depois da *Reconquista Cristã*²⁴. Devido à vastidão territorial tornou-se costume implantar, ou elevar fundações privadas a igrejas nas zonas rurais, mantendo-as dependentes administrativa e religiosamente, da igreja matriz (neste caso, a Sé diocesana). Porém, em inúmeros casos a igreja rural encontrava-se distanciada da matriz/sé, dificultando o acesso à evangelização e aos sacramentos. Dotaram-se então de património, e independência estas igrejas tornando-as paroquiais e extensão do poder do bispo, possuindo cemitério e administrando os sacramentos aos seus fregueses – ou seja, dependentes da igreja local. Muitas implantações paroquiais tiveram também início

²³ cf. FIGUEIRAS, Paulo – Camilo e Ana Plácido: alguns factos inéditos da sua vida. *In Cadernos Vianenses*. [s.l.] 44 (2010) 229-255; RAMOS, Luís – Mestre Júlio Resende: contra corrente do academismo. *In História*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2ª Série, vol. 7 (1990) 385-392. UNIVERSIDADE DO PORTO – *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Júlio Resende*. http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000853; 21-07-2013 17:37; ROQUE, Maria; ROQUE, Mário [et al.] – *Resende: uma mão cheia de cor* (catálogo). Lisboa: São Roque antiguidades e galeria de arte, 2011, pp. 4-13. http://www.antiguidadessaoroque.com/uploads/3/1/0/2/3102174/groquecatjulio_resende.pdf 21-07-2013 17:41

²⁴ cf. MARQUES, José – *Formas de organização do espaço na Idade Média*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, pp. 153-154, 156. <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/20009/2/7460000083751.pdf> 21-04-2013 19:06.

no crescimento e “abertura” de fundações privadas (leigas ou eclesiásticas), como capelas (ou basílicas) e oratórios, alcançadas através de doação (régia, por exemplo) ou por transmissão familiar (herança). Adquiria-se e conservava-se assim o direito de padroado, título que dava a hipótese de pousio e alimentação por conta da instituição (nos subnomes de comedoria, comedura, colheita ou jantar), bem como a de apresentação de pároco e, por vezes, o privilégio de vigiar a aplicação de rendas e receber renda²⁵.

A referência a herdeiros de terreno e padroado da Igreja de São Veríssimo é conhecida, pelo menos desde o século XII estimando-se assim que a mesma tenha surgido no âmbito privado. De facto, regista-se no *Censual do Cabido da Sé do Porto*²⁶, diversas transferências desse mesmo padroado: em 1178 Maria Mendes, viúva de Gonçalo Ferrado e suas filhas Maria Ousenda, Gontina e Teresa Gonçalves doavam a sua herança na igreja de São Veríssimo, ao Monge Paio, Juiz de Gondomar, em prol de benefício por ele concedido; Da mesma forma as irmãs Ousenda e Gontinha Pais entregaram (1241) desta vez ao deão da Sé do Porto D. Mem (ou Mendo) Pais e ao cabido o seu direito de padroado na Igreja de São Veríssimo de Valbom, herdado dos antepassados; Identicamente procederam, D^a Sancha Viegas e outros herdutores ou padroeiros²⁷, vendendo ou entregando (entre 1242 e 47) parte das suas propriedades e direitos de padroado na dita igreja, ao Deão e Cabido da Sé do Porto. Nas inquirições de 1258 subsiste, todavia, a pertença da igreja aos herdutores (sem contudo referir o Deão e Cabido do Porto, que já controlavam grande parte do padroado) que possuem o direito de apresentação de pároco, sendo nela prior o bispo do Porto. Mais tarde, D. Geraldo Domingues (bispo do Porto de 1300 a 1308) anexou a igreja de Valbom ao cabido, mantendo aos seus herdutores o direito de apresentação de pároco até à extinção do

²⁵cf. MATOS; BORRALHEIRO – *As freguesias do Distrito do Porto nas Memórias Paroquiais*, 2009, p.78; MOREIRA – *Freguesias da diocese do Porto*, 1985, pp. 45-52, 55-64; NEOFITI, Marina Cavalcanti e Silva – *O padroado em Portugal: perspectivas historiográficas*. Apresentação no 27º Simpósio Nacional de História, realizado em São Paulo em julho de 2011, pela ANPUH, pp. 1-8. http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308153374_ARQUIVO_anpuhtexto.pdf 05-02-2013 21:15;

²⁶ cf. *CENSUAL do Cabido da Sé do Porto : código membranáceo existente na Biblioteca do Porto*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1924, pp.141-147

²⁷ cf. *GRANDE ENCICLOPÉDIA*, 1945, vol. 33 p.730: irmãos Mendes (1242), Martim Mancebo e Teresa Peres (1243); Gonçalo Barbado (1245); Estevão Anes Maranhão (1247);

padroado particular, passando de seguida para a apresentação do cabido do Porto (ficando este encarregue de uma comemoração à Virgem pelo bispo e pelo rei D. Dinis). A união foi confirmada com D. Vasco Martins (1327-1342), dando este ordens ao seu vigário geral João Palmeira para promover pároco para a Igreja de São Veríssimo²⁸.

A tradição popular estima que a primeira matriz da freguesia tenha sido a Capela de São Roque, no lugar homónimo. Sobre esta se refere nas *Memórias Paroquiais* (1758) que *é antiquíssima*²⁹ e que embora tivesse organizada confraria dedicada ao santo patrono, não possuía nada de digna referência, não sendo por isso descrita. Segundo se apresenta no *Arrolamento de Bens Culturais*, realizado por Comissão Jurisdicional, em 1911, possuía pequena sacristia e altar, dedicado à Virgem da Saúde. Sabe-se que o seu padroado estava entregue aos fregueses de Valbom e que terá sido utilizada até finais do século XVII. Pelo abandono litúrgico entra em degradação, tornando-se imprópria para práticas religiosas. Em 1893 recebe restauro, mas prosseguiu ao abandono, necessitando de novas intervenções de consolidação entre 1930 e 70, com o Abade Manuel Barbosa Pereira e em 1980. Estes cuidados apenas são justificados pelo ideal histórico da capela. Nela se celebra a festividade da Senhora da Saúde a 15 de agosto, que já se fez com procissão de velas, arraial, missa solene e procissão (com os andores de São Roque e São Paio). São ainda celebradas missas mensais, todos os dias 15 e a bênção dos ramos no período quaresmal.³⁰

²⁸ Existe uma incongruência entre a datação avançada pela *GRANDE ENCICLOPÉDIA*, 1945, vol. 33, p.728-730 e a encontrada como da presença dos Bispos D. Geraldo e D. Vasco. Assim, a *GRANDE ENCICLOPÉDIA* avança com a união da Igreja de São Veríssimo ao cabido em 1307 e dez anos depois (1317) a sua confirmação pelo vigário do Bispo D. Vasco. cf. *CENSUAL do Cabido da Sé do Porto*, pp. 147-150; OLIVEIRA, Camilo de – *O concelho de Gondomar*. 3ª ed. Porto: Tipografia Gráficos Reunidos, 1983, vol.1, pp. 49-50, 107

²⁹ Segundo COSTA, António Carvalho da – *Corografia portuguesa e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal (...)*. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1706, vol. 1, pp.378-379. http://purl.pt/434/2/hg-1065-v/hg-1065-v_item2/hg-1065-v_PDF/hg-1065-v_PDF_24-C-R0150/hg-1065-v_0000_capa-534_t24-C-R0150.pdf 24-11-13 18:18 a freguesia de São Veríssimo de Valbom que rendia renda à Honra de São Miguel de Baltar, possuía [até 1706, somente] uma ermida de S. Roque.

³⁰ cf. ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTURAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.

Ermidas e Capelas

O homem medieval e moderno era penitente e benfeitor, contribuindo para o espaço religioso comum, através da edificação de capelas e fazendo doações para instituições que rezassem missas de caráter perpétuo, em favor da sua alma e da dos seus descendentes. As capelas particulares eram construídas com autorização eclesiástica apenas quando se verificavam certas exigências, uma delas era a de se mostrar capacidade monetária não só para a fábrica, mas também para a manutenção da infraestrutura e do culto que receberia. Cada capela recebia assim o chamado dote, em terrenos, géneros ou pensões monetárias anuais. Muitas vezes o desejo de devoção e memória não perpetuava geracionalmente por alegada falta de rendimentos para sustentar o culto, que acabava por ser abolido. Mediante as informações recolhidas nas *Memórias Paroquiais*, as capelas existentes em Valbom até à segunda metade do século XVIII resultaram de fundação privada e todas, exceto São Roque estão localizadas em quintas de moradores portuenses, que mantinham nesta freguesia as suas casas agrícolas e veraneias³¹.

Invocação	Localização	Senhorio
Capela de S. Paulo	Valbom de Baixo (Quinta das Sete Capelas)	Pedro Correia Pinto de Azevedo
Capela de Nossa Senhora da Apresentação	Vinha (Solar da Vinha ou Quinta da Vinha)	Damião Vieira Soares, capitão
Capela de Nossa Senhora da Conceição	Ribeira d'Abade	Jerónimo Luís Cunha Castro e Vasconcelos
Capela da Circuncisão Capela de S. João Baptista	Ribeira d'Abade Quinta do Freixo: Porto	Vicente de Távora e Noronha

<http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-CJBC--PTO-GON--ARROL---011> 25-10-2012 11:25;
FIGUEIRAS – S. *Veríssimo de Valbom*, 1998, pp.137, 157;

³¹ cf. RODRIGUES, Olinda Maria de Jesus – *As alminhas em Portugal e a devolução da memória: estudo, recuperação e conservação*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro orientada pelo Prof. Dr. Fernando Grilo e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2010, pp.6, 83. <http://hdl.handle.net/10451/4563> 25-05-13 17:00

Capela de Nossa Senhora do Rosário	Colmieira	Domingos de Freitas Mendes e <i>Tomásia</i> Maria
Capela de Nossa Senhora do Carmo	Vila-Verde Quinta da Boavista	Manuel Pedroso Coimbra, capitão

Durante o século XIX houve o acréscimo de três capelas, duas delas mencionadas no *Arrolamento dos Bens Cultuais* (1911).

Invocação	Localização	Senhorio
Capela de Nossa Senhora da Amparo	Aldeia Nova de Barreiros	Padre José Vicente de Sousa (em 1806)
Capela de Jesus, Maria, José	Lagoa	Tomás José Pinto da Silva (1854)
Capela de São Pedro	Ribeira de Abade	Pescadores, com cedência de terrenos da câmara municipal

Excetuando a primeira edificação que terá sido destruída, as duas capelas restantes encontram-se em funcionamento e abertas à comunidade cristã. José Vicente de Sousa, padre coadjutor do abade João de Castro Santiago (eleito em 1782), requer (em 1806) a João da Costa Dourado (abade coadjutor, em funções desde 1796), a construção de uma capela, no lugar de Barreiros, para serviço da comunidade local que se declarava afastada da matriz.³²

A Capela da Lagoa foi edificada por Tomás José Pinto da Silva, negociante da cidade do Porto, na quinta que possuía neste mesmo lugar em cerca de 1854. Nesta se celebra a festa da *Sagrada Família* ou de *Jesus, Maria e José*, invocação sob a qual foi construída e temática que apenas começou a dar frutos na época renascentista. Se no início iconográfico da composição constavam inúmeras personagens, como Santa Isabel e São João Batista, no movimento de contrarreforma optou-se pela austeridade, reduzindo-se a adoração à Trindade Terrena. Na conduta atual, esta devoção é festejada no último fim de semana de maio, com procissão de velas desde a igreja paroquial até à capela da Sagrada Família, no lugar da Lagoa, com a presença do andor no Sábado e

³² cf. FIGUEIRAS – S. *Veríssimo de Valbom*, 1998, pp.149, 153 e 169

missa solene, seguida de nova procissão no Domingo, que percorre as imediações da capela.³³

As pescas, a par com a ourivesaria – salientando-se sobretudo a técnica de filigrana com centro atual em S. Cosme – eram as atividades mais exploradas pelos moradores, sendo que parte destes se deslocavam para as indústrias fabris da cidade (visto em Valbom apenas funcionar uma fábrica de sola e grudes, que pertencia ao desembargador Romão José Rosa Guião e outra de couros). Realizava-se a pesca fluvial (com primazia do sável e da lampreia – em fevereiro, março e abril – mas também solha, linguado, múgil (muge e tainha), robalo barbo e enguia) e de mar (a sardinha na Foz do Douro³⁴, entre Julho e Setembro) que ocupavam algumas centenas de almas. Era uma atividade pouco lucrativa e sujeita a inúmeras taxas e imposições, tanto no método de trabalho (por exemplo no tipo de redes e nas rendas pagas consoante o local de atracagem (à Igreja ou a particulares), como na venda do produto: apenas se podia vender o peixe numa banca na Ribeira do Porto (e não em Gramido) para não desfavorecer os compradores da cidade invicta).³⁵

Na zona da Ribeira de Abade a Câmara Municipal de Gondomar cedeu terreno (em maio de 1890) para a construção da Capela de São Pedro no Monte do Casqueiro, perto da Quinta da Mendanha. No inventário elaborado pela *Comissão Jurisdicional dos Bens Cultuais* (1911), a capela continha torre com duas sineiras, dois altares, um púlpito e pequena sacristia. As festas em honra do santo alcançaram grandiosidade na paróquia, tendo sido interrompidas por várias vezes, a última das quais em 2012. Celebrado a 29

³³ cf. *Ibidem*, pp. 135-136, 153, 171; MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro* orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, pp. 291,328.–<http://hdl.handle.net/10451/4601> 25-05-2013 20:00;

³⁴ Nesta costa aglomeravam-se, em 1789, pescadores de Valbom e Campanhã (num total de 92). Valbom possuía 3 lanchas de 16 a 20 homens cada. cf. *MEMÓRIAS económicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa para o adiantamento da agricultura, das artes e da indústria em Portugal e suas conquistas*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1812, vol.4, pp. 399-400. http://books.google.pt/books?id=IDxFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false 19-11-13 20:00

³⁵ cf. *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL*, 1758, vol.38, nº 15, pp.77-91

de junho, é lembrado juntamente com a Senhora da Abadia, protetora dos Navegantes e hoje apenas reconhecida por esta designação. Todos os andores da capela e um representante de cada centro de culto: São Veríssimo, São Roque e a Sagrada Família eram levados em procissão pelas ruas de Valbom atapetadas de flores, sendo colocados, no areal, voltados para o rio, onde barcos de pesca enfeitados os saudavam³⁶.

Hoje as práticas piscatórias não são de proveito, tanto pelo número reduzido de peixes (fruto da construção da Barragem de Crestuma Lever, em 1985) que dificultou a subsistência de quem dependia desta prática, como pelo reduzido investimento (meios e homens) nesta indústria em queda.

A Igreja Matriz

Quando a Capela de São Roque deixou de servir as necessidades da população, foi conseguida a construção de um novo edifício, numa nova localização: Valbom de Baixo, mais perto do rio e junto ao campo do passal (propriedade do pároco). É desta fundação a descrição incluída nas *Memórias Paroquiais*, ou *Dicionário Geográfico de Portugal* (1758). Com este inquérito nacional, o Marquês de Pombal pretendeu aliar o conhecimento histórico dos locais ao seu estado presente, fazendo, inclusive, um reconhecimento dos danos sofridos com o terramoto de 1755. Estes dados são essenciais para o conhecimento de Valbom na segunda metade do século XVIII em muitas valências tais como património, economia e divisão territorial, usadas no presente trabalho. É significativo referir que, nesta data, quando se pergunta de quem é a apresentação do abade da igreja, se responde que é da responsabilidade do “*cabido da santa sé catedral do bispado e cidade do porto*”. Supõe-se, por isso, que esta condição só tenha sido alterada quando o governo liberal (em 1833) tomou conta do direito de padroado de todas as igrejas paroquiais, tornando-as propriedade do Estado, sendo que em 1911, com a República, cria-se a lei de separação (20 de abril), que extingue a participação leiga nas igrejas (continuando a existir fundações privadas com culto aberto ao público).³⁷

³⁶ cf. ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTURAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60. <http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-CJBC--PTO-GON--ARROL---011> 25-10-2012 11:25; FIGUEIRAS – *S. Veríssimo de Valbom*, 1998, pp. 137-138, 176-178

³⁷ cf. MOREIRA – *Freguesias da diocese do Porto*, 1985, p. 65

Desde 1623, ano em que o Bispo D. Rodrigo da Cunha estipula quatro comarcas eclesiásticas na diocese do Porto: Feira, Maia, Sobretâmega e Penafiel, que Valbom se encontra englobada nesta última (pertencendo desde 1856 especificamente ao 1º distrito da mesma). Com o posterior surgimento das Vigararias, em 15 de junho de 1916, Valbom liga-se a Gondomar, à qual pertence até à atualidade³⁸.

O Espaço no século XVIII (1758)

As construções modernas mediadas entre 1689 e 1750 estão integradas no período Barroco³⁹. No entanto, em muitas delas, sobretudo de âmbito paroquial, é frequente subsistirem reminiscências “classicizantes” do Maneirismo ou “Estilo Chão⁴⁰”, não só pelo apego e facilidade construtiva, mas também pela austeridade económica, visto que os edifícios paroquiais eram, no geral, custeados pelo clero e pelos fregueses, enobrecendo-se ou não consoante o que cada local podia pagar.

O espaço da igreja de Valbom, com planta longitudinal, era constituído por duas partes simples: a capela-mor abobadada em pedra (abóbada de berço) e o corpo único da igreja, coberto por teto de madeira, revestido a estuque com frisos. Possuía apenas três altares, todos com estrutura retabular: o altar-mor – elevado sobre pequenos degraus, pelo ideal de hierarquização do espaço e aproximação do sagrado, mas também para tornar o ritual visível a toda a assembleia de crentes – era dedicado ao Santíssimo Sacramento, culto em grande ascensão desde o século XVII pelo investimento na devoção da Eucarística e combate ao protestantismo. A estrutura comportava quatro imagens (ver Esquema 1): a do padroeiro, São Veríssimo (ESCIVER43) e São

³⁸f. *Ibidem*, pp. 125, 216-217; *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL*, 1758, vol.38, nº 15, pp.77-91.

³⁹ Datação atribuída a Paulo Varela Gomes e referida em FERREIRA-ALVES, Jaime – Elementos para a história das sociedades entre mestres pedreiros: séculos XVII e XVIII. *In História*. Revista da Faculdade de Letras. Porto, série II, vol. 9 (1992) 136. <http://hdl.handle.net/10216/7837>. 22-01-2012 23:00;

⁴⁰ Que Kubler considera entre 1521 (morte do rei D. Manuel I) e 1706, subida ao trono de D. João V. KUBLER, George – *A arquitetura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes: 1521-1706*. Lisboa: Vega, 1988, p.94; cf. ROCHA, Manuel Joaquim da – *Manuel Fernandes da Silva: Mestre e Arquiteto de Braga 1693/1751*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996, p.154. <http://hdl.handle.net/10216/37988>. 05-10-2011 20:40

Lourenço Justiniano (ESCMLOU06), ambos na tribuna, no lado do Evangelho e no da Epístola, respetivamente; Santo António (ESCIDES44 (?)) e São Sebastião no espaço entre as colunas, segundo disposição semelhante (todos com confraria⁴¹). Possivelmente na tribuna já estaria colocado o trono eucarístico, uma peça fundamental do barroco português, que se configura na forma escalonada de uma pirâmide, no topo da qual se colocava o Santíssimo Sacramento para adoração. Estas estruturas de madeira são comuns desde o século XVII, primeiro removíveis, depois como parte integrante e fixa do retábulo. O de Valbom, que não se encontra referido em qualquer documento ou descrição, apresenta uma estrutura neoclássica⁴².

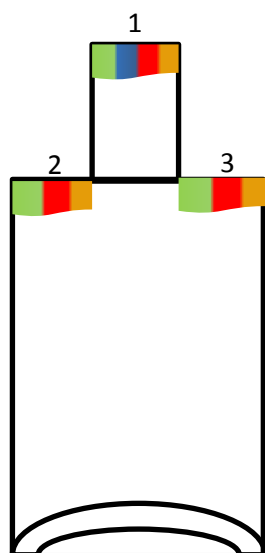
Os restantes retábulos dispunham-se no corpo da igreja, como capelas laterais ladeando a abertura do arco triunfal que dava passagem para a capela-mor (ver Esquema 1). No lado direito, ou seja, do lado da epístola figurava o altar de Jesus Cristo Crucificado, complementado pelas imagens de Santa Ana (agora identificada como das Santas Mães – ESCIANA40) e da Imaculada Conceição (esta última sem confraria). Do lado oposto, o altar de Nossa Senhora das Neves (ESCINSN37), com Santas Rita (ESCMRIT14) e Teresa na banquetta. De nenhum destes retábulos há menção a autor ou estilo. Visto que a igreja é de inícios do século XVIII, os retábulos existentes estariam incluídos num estilo barroco⁴³, podendo-se aceitar ainda reminiscências maneiristas (que no Porto se mantiveram presentes, por exemplo na construção em altura). Há a indicação de um coro, que sofreu transtornos com o terramoto de 1755, mas não se refere se é coro alto ou não, apesar de nesta época, as igrejas começarem a elevar os

⁴¹ Associação de leigos que se regem por princípios cristãos efetuando obras de misericórdia (7 corporais e 7 espirituais). Colocam-se sob a proteção de um santo, santos ou Santíssimo Sacramento e prestam várias obras à igreja, como retábulos, imagens e outros bens. cf. QUEIRÓS, Carla – *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780*. Porto: [Edição do Autor], 2001, pp.73, 135; *DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, p.85

⁴² cf. MARTINS, Fausto – Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo. In *ACTAS do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto. Reitoria. 2 (1991) 17

⁴³ No caso português o Barroco divide-se em dois momentos: o Estilo Nacional, nas duas primeiras décadas do século XVIII e o Joanino, ao longo dos reinados de D. João V (1707-1753) e D. José I (1750 - 1777). cf. FERREIRA-ALVES, Natália – A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses. In *Museu*. [Porto]. 4ª série: vol. 4 (1995) 36

seus coros sobre a porta de entrada (criando uma área com pé direito mais baixo no piso inferior), na extremidade oposta à capela-mor. Não há referências a focos de iluminação natural, mas na prática a igreja devia possuir vãos tanto na capela como na nave, abertos num frontispício acima dos retábulos.



1. **Altar do Santíssimo Sacramento**
 Santo António
 São Veríssimo
 São Lourenço Justiniano
 São Sebastião
2. **Altar de Nossa Senhora das Neves**
 Santa Rita
 Senhora das Neves
 Santa Teresa
3. **Altar de Jesus Cristo Crucificado**
 Jesus Cristo Crucificado
 Santa Ana
 Imaculada Conceição

Esquema 1: Distribuição das imagens sagradas referidas nas Memórias Paroquiais, de acordo com a sua localização no espaço da igreja.

Funcionavam as Irmandades⁴⁴ do Santíssimo Sacramento (com estatutos de 1753) e de S. Veríssimo e Confrarias de todos os oragos mencionados, excetuando da Imaculada Conceição. Existiria ainda a confraria do Juiz da Cruz, cuja função paroquial era a da assistência espiritual na hora da morte (de acordo com as sétimas misericórdias: enterrar os mortos e rezar pelos vivos e pelos defuntos), competência que foi desenvolvida desde o século XV e que pertenceu aos mordomos ou juizes até ao século XVII – a partir daqui começam a ficar, sobretudo, a cargo da Confraria das Almas, que em Valbom apenas surge após 1758.⁴⁵ Cada uma das diferentes confrarias tinha a seu

⁴⁴ Sendo que por Irmandades se declaram um conjunto de irmãos de uma mesma congregação e devotos a um mesmo santo, num ambiente de entreajuda constante. Estas irmandades acoplavam confraria de almas para proteção dos seus irmãos. cf. RODRIGUES – *As alminhas em Portugal e a devoção da memória*, p.68

⁴⁵ cf. GOMES, J. Pinharanda – Confrarias, Misericórdias, Ordens Terceiras, Obras Pias e outras Associações de Fiéis em Portugal nos séculos XIX e XX: bibliografia Institucional. *In Lusitania*

cargo o culto e a manutenção dos altares das respetivas divindades, o que incluía panejamentos, cera e azeite para iluminação, limpeza, etc...

Como pequeno à parte refletivo, no século XIX, os enterramentos eram realizados dentro das igrejas: a área da nave para os fregueses endinheirados e a capela-mor para dignitários eclesiásticos. Em muitas igrejas proliferou a construção de capelas laterais, para enterramento e prestação de culto às almas – a preocupação com o purgatório e a livração do pecado era constante e tentada por práticas caridosas, penitências, sufrágios e indulgências. Em Valbom, a realidade dos enterramentos no adro da igreja documenta-se a partir de Dezembro de 1682⁴⁶.

O Espaço no século XX (1911)

Para a compreensão do desenvolvimento ocorrido no interior da igreja matriz entre 1758 e inícios do século XX, recorreu-se ao *Arrolamento de Bens Cultuais* realizado por Comissão Jurisdicional, em 1911. Neste documento, patente no Arquivo do Ministério das Finanças, volta a constar uma descrição, essencialmente, interior, referente à imaginária e altares (disposta na Tabela 2, em Anexo I), bens de confrarias ou de outros espaços como a sacristia. A fachada principal do edifício, melhorada em 1784 pelo mestre de obras João de Castro, surge com a indicação de uma torre sineira lateral, para dois sinos, colocada ao nível da frontaria⁴⁷ (Ilustrações 1 e 2).

Analisando os relatos do espaço interior percebe-se o crescimento do número de devoções em culto – saídas dos alvores da contrarreforma, sem o abandono de qualquer uma das antigas – e consequentemente, do número de retábulos. Aos três já existentes acrescentaram-se mais cinco altares e alterou-se a disposição das imagens contidas. Para

Sacra. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa. 2ª Série: 8-9 (1996-1997) pp. 101, 614. <http://hdl.handle.net/10400.14/4939>; 10-06-2013 17:33; *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL*, 1758 vol.38, nº 15, pp.77-91; RODRIGUES – *As alminhas em Portugal e a devoção da memória*, pp. 66-67

⁴⁶ Cf. ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO – *Registo de Óbitos* [da Paróquia de Valbom]: 29-12-1660 a 25-08-1700. Letra M, nº 2, p. 183. <http://pesquisa.adporto.pt/details?id=539898> 24-11-13 21:50. A alteração na abordagem do texto de registo de óbito para a inclusão do local de enterramento estará relacionada com a construção do novo edifício paroquial? Se sim, porque é que no texto de COSTA, A.C. (1706) apenas se encontra referida a ermida de São Roque?

⁴⁷ cf. PAIVA; GONÇALVES; SANTOS – *Museu São Veríssimo*, 2007, p.10

estas novas estruturas não existe, novamente, menção a autor ou estilo, estimando-se que, em virtude da modernidade, não fossem idênticas às primeiras e que, mesmo estas tenham sofrido atualizações de estrutura e decoração, amputações ou deslocações.⁴⁸ Ao altar-mor foram retirados os oragos do lado da epístola: São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06) e São Sebastião (ESCMSEB15), que foram transferidos para os altares da Virgem das Neves (ESCINSN37) e das Almas, respetivamente. Santa Rita (ESCMRIT14) manteve-se no altar da Senhora das Neves (no lado do Evangelho), fazendo parilha com Santa Luzia (ESCMLUZ07); enquanto Santa Teresa de Ávila (ESCMTER16) passou para o altar das Almas, juntamente com a imagem da *Imaculada Conceição* (ESCMCON05), e do Menino Jesus (ESCMJES10); Santa Ana (ESCIANA40) passou a ter altar com denominação própria – alcançada autorização em 1824 – comportando as imagens de São José (ESCIJOS48), São Paulo (possível confusão com São Francisco de Paula – ESCIFRA47) e de outra entidade que não foi reconhecida; Surgem retábulos para a Senhora das Dores, complementada por uma imagem de Cristo, que aludindo à iconografia poderá ser um *Cristo Crucificado* ou um *Senhor dos Passos*; São João (sem indicar de qual se trata: Evangelista ou o Batista⁴⁹, sendo mais provável esta segunda opção devido à proximidade com a cidade do Porto) e mais dois para os Sagrados Coração de Jesus (ESCISCJ42 – construído por Joaquim Alves de Oliveira em 1886 e dourado posteriormente por D^a. Júlia de Barros Montenegro⁵⁰) e Maria (ESCISCM41), este último compartilhado com imagens de São Vicente (ESCMVIC17) e Senhora da Hora (não identificada na atualidade). Não é indicada a localização de cada retábulo no corpo da igreja o que seria útil, visto que o número relatado não corresponde aos padrões desejados – falando da preocupação com a simetria e o equilíbrio da disposição – sete retábulos dispostos frontalmente, em torno da mesma nave, criavam assimetria. Esta disparidade pode ter resultado do crescimento não programado das confrarias e dos altares de seus oragos.

⁴⁸ Até porque não se encontram vestígios de retábulos de cariz barroco, estando documentados, por documentos fotográficos de cerca de 1971 altares neoclássicos e posteriores, que foram eliminados entre 1972 e 1984.

⁴⁹ Apesar de não haver referências atuais ao altar e à imagem de São João, em março de 1931 a zeladora Maria Joaquina ofereceu uma nova caixa para o altar desta devoção, no valor de 100\$00. ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Diário de Receitas e Despesas: 1930-1934*.

⁵⁰ cf. FIGUEIRAS – S. *Veríssimo de Valbom*, 1998, p.121

Mantiveram-se as confrarias existentes, excetuando as de São Lourenço Justiniano, Santa Rita e do Juiz da Cruz (substituída pela confraria das Almas (com estatutos de 1866)). Para devotar e cuidar dos novos oragos e altares surgiram as Confrarias de Santa Luzia, do Menino Jesus, da Santa Cruz de Cristo (estatutos de 1897), do Sagrado Coração de Jesus e do Sagrado Coração de Maria. De igual forma, as Irmandades do Santíssimo Sacramento (com novos estatutos de 1875) e de S. Veríssimo tomam agora a designação de Confrarias.

Por fim, é pertinente referir que, numa sessão da Junta de Paróquia, em 1882, o Abade António de Sousa Pedroso propõe alargamento do espaço da igreja através da deslocação da capela-mor. A ideia terá sido aceite e foi autorizado um empréstimo e ainda comparticipação do bispado, porém não há indicações de obra efetuada⁵¹.

O Espaço atual, confrontado com a documentação fotográfica

Desde os relatos descritivos de 1911, a Igreja de São Veríssimo de Valbom foi-se transformando, apresentando-se hoje como um espaço contemporâneo. Através de documentação fotográfica (colocada em anexo) – parte sem datação, mas anterior ao grande surto de obras (1972-1984) – podemos averiguar reminiscências da última descrição do espaço e anotar diversas alterações. Todo este percurso comparativo foca-se limitadamente ao interior, pois a nível do que foi a arquitetura e decoração externa do espaço religioso pouco é relatado e muito pouco foi mantido após a reestruturação de finais do século (em 25 de fevereiro de 1972 foi lançada a primeira pedra da nova obra).

A que foi fachada principal da igreja, voltada para caminho de passagem (até abertura do cemitério, em 1865⁵² e seu constante crescimento) encontra-se agora como lateral Oeste do novo espaço, remetida a entrada secundária. Nela ainda se percebe a estrutura base: dois corpos verticais, um deles a torre sineira, que ladeia o corpo baixo, correspondente à entrada. Ambos são delimitados por pilastras de canto adossadas, em granito, com capitel austero, fuste liso e embasamento saliente – assente sobre um outro embasamento que percorre a igreja devido ao desnível do terreno. Horizontalmente, uma cornija ou cimalha saliente divide o corpo da entrada, em dois níveis – sendo o

⁵¹ cf. FIGUEIRAS – *S. Veríssimo de Valbom*, 1998, p.121

⁵² cf. *Ibidem*, pp.125-126: Em 1844 a Junta Médica ou de Saúde proíbe os enterramentos dentro do espaço da igreja, pelo que se torna necessário constituir cemitério. O único espaço disponível eram as terras do Passal, propriedade do pároco, que as cedeu à Câmara.

superior na forma de frontão triangular, demarcado em todas as arestas. Ao centro abre-se o portal, de modestas dimensões, emoldurado por composição simples, em granito: pilastras laterais retilíneas, das quais apenas se identifica a base, visto que o capitel dá lugar a um lintel ondeante, com faixa central demarcada, mas não ornada. Sobre este, um segundo pano liso, rematado por cornija saliente. Acima da porta abre-se um vão quadrilobado, com moldura em cantaria, enriquecido por vitral de Júlio Resende em 1975, que ilumina o coro alto. No frontão, recorta-se igualmente um óculo circular, de pequenas dimensões, que não tem correspondência interna como foco de luz (possivelmente foi entaipado no decorrer das últimas obras). Pontuando a verticalidade, em cada vértice do remate foi colocada uma urna e, no central, uma cruz latina, sobre pedestal, com as extremidades dos braços trilobadas.

A tradição de dotar a fachada da nave com torre sineira num dos ângulos (ou mesmo nos dois) seguia-se já no estilo gótico. A torre possui fachada mais estreita e mais alta que a nave, subdividida em quatro níveis: um primeiro pano liso; um segundo (já acima da cimbalha), que comportaria o primitivo relógio da igreja e imediatamente acima o campanário, com quatro aberturas em arco de volta perfeita. Por fim, a cobertura, em cúpula ou coruchéu bolboso, pousado sobre tambor de superfície côncava e coroadado por uma cruz em ferro. Esta superfície, segundo registos fotográficos efetuados durante as obras, não seria tal e qual como se encontra agora, para além de ser revestida a azulejos azuis e brancos. Nos cunhais da torre, crescem pináculos esféricos acentuando a verticalidade e ornando a construção. Na face Norte da torre, voltada para o novo adro e entrada da igreja, apresenta-se uma empena com o novo relógio (para aí transferido aquando a mudança de eixo da igreja, servindo assim a nova fachada criada).

Ao nível da fachada lateral Sul do edifício (que se encontra voltada para o cemitério e paralela ao rio) percebe-se o desnível na altura entre os corpos da igreja e o da capela-mor (primitiva) que foi aproveitada e integrada na construção atual. Na verdade, as obras de crescimento efetuadas por J. Carlos Loureiro apenas romperam uma das paredes laterais da nave alargando-a em anfiteatro nessa direção (Norte). No entanto, todas as aberturas (retangulares e de grandes dimensões) que iluminavam o corpo da igreja deste lado Sul (vistas nas mesmas fotografias referentes ao momento das obras de 70) foram entaipadas e a luz interior resulta agora de uma claraboia.

Ao lado da primeira fachada surgiu uma outra entrada, em forma de túnel, que dá acesso à capela mortuária – fruto da nova construção e da necessidade de dotar a igreja de local próprio para as exéquias, com acesso também pelo interior da nave. Com

a sala livre da sua função desde 2000, com a construção da Capela da Ressurreição, criou-se aqui, entre 2006/07, o segundo núcleo de peças do *Museu São Veríssimo*.

A nova fachada contemporânea volta-se para a rua principal, a Avenida Miguel Bombarda e para um novo adro, agraciado a preceito. A entrada abre-se horizontalmente, numa espécie de alpendre baixo, na totalidade da largura da igreja, através de portão de livro (usado para as procissões de entrada aos Domingos e em dias de maior celebração). Lateralmente surge uma entrada mais pequena, também na forma de túnel, que dá acesso a um *hall* adornado pelos painéis de Júlio Resende, aí colocados em 1998 com representações relativas à hagiografia de São Veríssimo.

A sacristia encontra-se do lado esquerdo da capela-mor, possuindo entrada pelo interior e pelo exterior do edifício religioso. Este espaço foi consecutivamente aumentado e atualizado, estando o escritório do pároco inutilizando uma das antigas portas laterais da capela-mor. Por detrás do retábulo-mor⁵³ existe uma pequena sala, usada para os arrumos, que dá acesso direto ao altar e ao trono eucarístico do retábulo (através de escadas internas iluminadas por pequena janela vista do lado exterior da capela). Sobre a sacristia e o escritório construiu-se, uma sala de reuniões para a Junta de Paróquia. A esta acedia-se por escada de pedra no exterior, escada essa que foi incorporada, no acrescento de 70, numa espécie de marquise para receção. Foi nesta sala superior, também liberta da sua função, que se organizou o primeiro núcleo de peças do *Museu São Veríssimo* que, ao crescer veio a ocupar o espaço da antiga capela mortuária.

A nível interno, o espaço religioso nutre de uma amplitude claramente posterior à descrita em 1911, permanecendo contudo: o coro alto (apesar da imagem melhorada) e a capela-mor, também com vários ajustes. É curioso perceber que se manteve um telhado de duas águas sobre a largura e comprimento que identificam aquilo que era o espaço original. Através de várias fotografias do espaço, anteriores a 1972 (Ilustrações 7 a 10), conseguimos traçar a disposição de alguns altares e identificar algumas peças

⁵³ Retábulo este que sofreu inúmeras reparações levemente referenciadas, por exemplo: em setembro de 1949 – pintura, entalhe (incluindo de castiçais) – 1984: douramento (a ouro falso) do altar-mor e de tocheiros; ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALVOM. *Diário da Receita e Despesa à responsabilidade do Conselho Paroquial de São Veríssimo de Valbom*: 1949 (Ilustração 16 do anexo); ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALVOM. *Concelho de Fábrica da Paróquia de Valbom: Contas de 1984* (documento singular) (Ilustração 17 do anexo); ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALVOM. Fatura emitida por Jesuíno António Pereira de Oliveira, com oficina em S. Cosme (documento singular: ilustração 18 do anexo).

(presentes na Tabela 2, em Anexo I). Distinguem-se seis dos oito retábulos que existiriam: o Mor, dois colaterais, mais um no lado do Evangelho e dois no da Epístola, intercalados por um púlpito – que se apresentava numa linguagem próxima da utilizada nos retábulos laterais. A estrutura do altar-mor assemelhava-se à atual: altar saliente, com banquetas para jarras e castiçais. No primeiro nível, ladeado com painéis ornados por vegetalismos e florões estilizados, encontrava-se o sacrário de grandes dimensões. No nível superior abria-se a tribuna, cuja tela do *Bom Pastor* (PINIRET01) ocultava o trono eucarístico. Ladeavam-na quatro colunas, de base circular, fuste estriado e capitel coríntio, que sustentavam um entablamento interrompido, sobre o qual pousava o remate. À esquerda e à direita destacavam-se nichos, suportados por mísulas para a colocação de santos. Estas suspendiam-se sobre as portas de serviço que não apresentavam a mesma coloração que a restante estrutura (o que atualmente já foi alterado). O remate final fazia-se em frontão semicircular, adaptando-se à cobertura de abóbada de berço. Ao centro medalhão com olho inserido num triângulo, envolvido por raios (alusão à Santíssima Trindade).

O arco triunfal possuía moldura granítica (com pintura, da qual restam vestígios pictóricos), composta por pilastras e arco perfeito, encimado por frontão semicircular interrompido por cruz latina (que já não existe). Era ornado por sanefa com friso de florões, encimada por armação com urnas (nos extremos), enrolamentos e figuras angelicais de corpo inteiro, ladeando um medalhão com insígnias.

Os retábulos colaterais eram semelhantes entre si e os mais antigos do conjunto da nave. Possuíam altar saliente em madeira e primeiro nível compacto, com corpo central avançado, ladeado por painéis com florões ovais como decoração. Sobre esta estrutura levantava-se a tribuna, de grandes dimensões, enquadrada por colunas que sustentavam entablamento e frontão triangular. Colunas de base circular, fuste estriado e capitel próximo do jónico. O entablamento era composto por friso adornado com medalhões emoldurados e coroado por cornija saliente, sobre a qual assentava o frontão com ático ornamentado. Erguia-se uma semicúpula adossada à parede, extremada e rematada por urnas. No lado da Epístola a tribuna possuía a imagem da Imaculada Conceição (ESCMCON05) e na banqueta São Sebastião (ESCMSEB15) e Santa Teresa (ESCMTER16) – à esquerda e à direita. Do lado oposto, Nossa Senhora das Neves (ESCINSN37) na tribuna, com Santa Rita (ESCMRIT14) e São Lourenço (ESCMLOU06) na banqueta (à esquerda e à direita) e, no nicho do primeiro nível, um

Menino Jesus (ver Esquema 2). Ambos os retábulos eram encimados por sanefas com armação de enrolamentos e medalhão central.

Quanto aos retábulos laterais, eram ligeiramente diferentes entre si, mas ambos possuíam altar saliente – pintado de branco, com frontal azul e ornamentação estilizada em dourado (de acordo com exemplar ainda patente no museu) – encostado a um banco marmoreado. A tribuna central era ladeada por colunas de base circular, fuste estriado e capitel coríntio, sobre as quais assentava o entablamento – com friso, mais ou menos decorado – e cornija saliente. Como remate surgia, novamente, a semicúpula, com terminação em cruz com Cristo Crucificado, ladeada por urnas nos extremos. No caso do retábulo da direita, a estrutura da tribuna era baixa, possuindo a do esquerdo um alto embasamento que pousava sobre a banqueta do altar, não se percebendo existência de nicho para colocação de imagem. A tribuna deste retábulo, do lado do Evangelho, possuía ainda mísulas laterais ou pedestais para colocação de imagens sagradas, reconhecendo-se São Francisco de Paula (ESCIFRA47), que não é referida em nenhum documento e São José (ESCIJOS48). Por testemunho oral de Maria Amélia Brito e Silva Ferreira, nesta tribuna estaria Nossa Senhora de Fátima (ESCMFAT18) e, no retábulo frontal Cristo Crucificado, com Nossa Senhora das Dores⁵⁴. (ver Esquema 2) Seguia-se o púlpito, caixa retangular de madeira, pintada de branco e com decoração singela, à base de motivos florais destacados a dourado, assente em suporte de granito com base inclinada. Na face principal encontrava-se a inscrição: “*AI DO HOMEM PELO QUAL VEM O ESCANDALO AO MUNDO*”. Ao lado do púlpito, colocado no lado da Epístola, consegue-se detetar outro retábulo, de aparência desassociada aos anteriores descritos. No primeiro nível – paralelepípedo – abria-se, na face principal, uma janela, emoldurada por recorte regular octogonal, pontuado por florões nos extremos. Através da documentação gráfica não foi possível entrever o objeto ou imagem expostos, remetendo as fontes orais para a presença de uma Santa Filomena (ESCMFIL03). Adossadas a este corpo, ladeando a abertura, salientavam-se mísulas vegetalistas sobre as quais se erguiam as colunas que enquadravam a tribuna principal.

⁵⁴ Para cujo altar uma Senhora Viana já havia deixado oferta novembro de 1949. ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Diário da Receita e Despesa à responsabilidade do Concelho Paroquial de São Veríssimo no ano 1949* (ilustração 21 do anexo) Havendo notícia do restauro da dita imagem da Senhora das Dores através da Fatura emitida a 30 junho de 1977 pela casa Arte Religiosa Portuguesa de Júlio Monteiro, sita na Rua das Fontainhas nº191 (documento singular: ilustração 19 do anexo)

Nesta tribuna estaria, por fonte oral, o Sagrado Coração de Maria (ESCISC41) e sobre outra mísula lateral reconhece-se a imagem de São Vicente (ESCMVIC17). Em frente a este retábulo, existiria, por via oral, um outro ostentando na tribuna o Sagrado Coração de Jesus (ESCISCJ42).⁵⁵ Nenhum destes retábulos prevaleceu, excetuando o retábulo mor, mas as imagens identificadas encontram-se nas salas de exposição.

Diferenciava-se sobre a porta principal, do lado interno, um desdobramento da altura do espaço, repousando em arco abatido, que criava um pé direito mais baixo. Neste corpo superior estão as origens do coro-alto atual. Sob o arco, na parede lateral esquerda funcionou o batistério (onde ainda se encontra uma simples pia batismal reservada por portão em ferro), que não é referido em nenhuma descrição. No lado oposto, esteve a escada de acesso ao coro, que só teria sido construída entre 1931-42, altura em que se diz haver o revestimento a azulejo, que também é perceptível nos documentos fotográficos.

A orientação da igreja e o seu foco de atenção foram alterados no decorrer do alargamento do espaço, colocando-se então um novo altar⁵⁶ – elevado sobre degraus de granito – ao centro da parede Sul (que se manteve após obras terminadas em 1984). O edifício foi inaugurado pelo Bispo do Porto D. Júlio Tavares Rebimbas em 26 de fevereiro⁵⁷. Agora toda a assistência está colocada numa nave única, a Norte, num

⁵⁵Os altares dedicados ao Imaculado Coração de Jesus (constituído por Joaquim Alves de Oliveira em 1886) e ao Imaculado Coração de Maria foram beneficiados com vários donativos e melhorias: Em agosto de 1949 Manuel Pereira doa 2.500.00 para o Sagrado Coração de Jesus (Ilustração 20 em anexo) e em novembro do mesmo ano João Pereira doa a mesma quantia para o Sagrado Coração de Maria (ilustração 21 em anexo). cf. ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Diário da Receita e Despesa à responsabilidade do Concelho Paroquial de São Veríssimo no ano 1949*; Em 20 de maio de 1977 adquirem-se, à *Fábrica de Granitos Lda.*, os pedestais em granito para ambas as imagens, substituindo assim as peanhas de madeira que se documentam fotograficamente. cf. ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Nota de pagamento manuscrita (ilustração 22 do anexo)

⁵⁶ O novo altar e ambão em granito polido, bem como as soleiras em granito brunido foram encomendadas à casa de cantarias e granitos polidos Manuel Pinto de Lima, Lucra. Sita na Vila da Feira em 1975, de acordo com fatura nº 838/75 emitida em 28 de fevereiro de 1975 (Ilustração 23 do anexo).

⁵⁷ cf. FIGUEIRAS – S. *Veríssimo de Valbom*, 1998, p.122

declive suave que facilita a visualização da cerimónia e que conduz a este altar. A capela-mor original ficou reservada ao Santíssimo Sacramento.



Esquema 2: Distribuição das estruturas retabulares e das peças de imaginária mediante documentação gráfica e fontes orais.

O Espólio

O apreço do ser humano pela salvaguarda material do que lhe é mais simbólico e significativo revelou-se desde cedo, assim como a necessidade de marcar a sua passagem pela história através de testemunhos (valores e obras) que subsistam no tempo. Os museus são precisamente repositórios destes objetos históricos ou artísticos, tendo o dever de os conservar, estudar e divulgar.

A história da Igreja foi-se compondo ao longo de dois milénios, com sucessivas transformações e novas atitudes que ficaram vinculadas aos objetos que lhes serviam de suporte e instrumento. O património eclesiástico é mais do que um simples objeto, é uma ferramenta indispensável à missão evangelizadora e pastoral da Igreja⁵⁸. Desta forma, um museu de arte sacra (quando é concebida especialmente para uso litúrgico) ou religiosa (qualquer objeto relativo à religião, ou seja, inspirado na fé e nos seus

⁵⁸cf. CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Património histórico-cultural da Igreja*, p.2

textos) retrata um ambiente espiritual, crente e fervente de misticidade enquadrado numa realidade temporal e inclusivamente local⁵⁹.

O *Museu São Veríssimo* oferece cerca de 240 peças, disseminadas cronologicamente entre os séculos XVIII e XXI, distribuídas por duas salas museológicas, distanciadas e diferenciadas entre si. O primeiro núcleo (ver ilustrações 12 e 13 em anexo) foi montado numa antiga sala de reuniões dos organismos culturais, com entrada pela sala de atendimento da igreja. Trata-se de um espaço retangular, de pequenas dimensões, que possibilita a iluminação natural, ocultada pelos expositores colocados na direção dos vãos por questão de aproveitamento de espaço. Neste momento é alumiado através de focos direcionáveis. Apresenta quatro vitrinas com disposição em altura, portas de correr e prateleiras de vidro reguláveis. Um destes armários foi adaptado para o suporte e exposição específica de cruzes processionais (três objetos). Três outras vitrinas estão preenchidas com guarnições têxteis, tanto paramentaria, como enxovais litúrgicos, que não foram inventariados no âmbito do presente trabalho. As restantes 6 peças, com armação de madeira, exibem organização horizontal, com faces (uma delas porta) e topo de vidro. Esta característica permite a exposição de objetos rasos ou que necessitem de ser observados superiormente como, por exemplo, os resplendores e outros atributos, panejamentos e livros. Possibilitam ainda, a colocação de peças de maiores dimensões no nível inferior amplo. Este espaço expositivo integra, essencialmente, as coleções de imaginária, ourivesaria e têxtil segundo uma organização tipológica e funcional. Porém, dentro de cada uma das tipologias a disposição é feita segundo a permissão do espaço (tamanho, peso) e não segundo critérios cronológicos ou narrativos. Junto de quase todas as peças, por sistema numérico, encontramos uma nota informativa, indicando a designação, o material, as dimensões e a datação, acrescentando-se a autoria quando esta é conhecida. Género básico e recorrente de organização e exposição do material, mas que não aproveita a interação funcional, ou seja, o ritual que cada objeto representa. É pretendido, por exemplo, que junto de cada peça ou conjunto seja colocada uma “ilustração” da prática litúrgica desempenhada e um pequeno texto contextualizando a mesma. Anexo a esta área desenvolve-se um pequeno compartimento que funciona como arquivo e simultaneamente acervo, onde está a documentação relativa à vida paroquial – desde

⁵⁹cf. COSTA, António da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010)*, 2011, pp.36-37; cf. MATOS – *Os sistemas de informação na gestão de coleções museológicas*, 2007, p.3

diários de receitas e despesas, a livros de atas das confrarias (Sagrado Coração de Jesus, São José, etc...), com exceção dos anos mais recentes, ainda em casa do pároco – e as peças mais debilitadas, neste caso as sacras. Porém, como arquivo carece de organização efetiva, que permita, a quem o consulte saber o que tem em mãos e a quem o desejar consultar onde procurar.

O segundo núcleo museológico (ver ilustrações 14 e 15 em anexo) situa-se na antiga capela mortuária, construída nas obras de 1972-1984. Após vagar em 2000 esteve como sala de arrumos, até ser organizado, entre 2006 e 2007 para servir ao Museu. A este espaço acede-se tanto pelo interior da nave da igreja, como pelo exterior do edifício, estando esta entrada encerrada ao público. É uma área de reduzidas dimensões, iluminada por luz natural e com menos expositores que a primeira (apenas dois de organização vertical). O compartimento integra as coleções de missais (que não vai ser abordada no presente trabalho) e sacras, bem como painéis a óleo (de grandes dimensões) e objetos processionais (lanternas e pálio). Possuí ainda um fragmento de altar, que se pressupõe ser de um dos laterais visualizados nas fotografias anteriores a 1972 e já presente em 1911.

Grande parte do espólio apresentado reuniu-se com a dessacralização de diversas peças, devido às transformações ocorridas no espaço religioso em finais do século XX, mas também pelo desgaste e degradação material (madeiras e metais), bem como o ultrapassar estético. A este conjunto, acrescentam-se peças que, mantendo a sua sacralidade, ou seja, afeção ao culto litúrgico, se expõem (e salvaguardam) por integrarem apenas certos tipos de cerimónia (são exemplo: os conjuntos de incensar, aspersão e ablução, cruzes e lanternas processionais, castiçais do Santíssimo e imagens da Virgem do Rosário de Fátima (ESCMFAT18) – requerida no mês de maio e nos dias celebrativos das suas aparições – Imaculada Conceição (ESCMCON05) e do Menino Jesus de Praga (ESCMMP11), expostos nos respetivos dias litúrgicos).

Observando o gráfico resultante da distribuição das peças pelos diferentes espaços (ver Gráfico 1), percebe-se a superioridade do número de peças que integram os espaços museológicos, em relação aos outros espaços abrangidos no estudo. Deteta-se igualmente, um desequilíbrio no total de peças dispersas por ambas as salas expositivas, em todas as categorias, vislumbrando-se que o primeiro núcleo possui mais espécimes que o segundo. A categoria que mais se destaca é a de Ourivesaria/Prataria, que integra exemplos de praticamente todas as áreas funcionais da vivência religiosa (devocional,

eucarística, processional, sacramental). Desta forma se demonstra o apreço da religião e dos crentes pelos metais precisos (neste caso, a prata) e de longa durabilidade, colocando-se ao serviço da igreja objetos de dignidade e da melhor produção. Segue-se a classe escultórica, que integra em si a talha, o relevo (painéis da via sacra observados na nave da igreja) e a imaginária (em maior número). Este grupo é compreendido na vertente devocional (ver Gráfico 2), referente à esfera pessoal ou coletiva da oração, na qual se inclui igualmente a pintura (com muito poucos exemplares) e os atributos de imagem (na sua maioria em prata), muitos resultantes de ofertas de crentes (ex-votos). A importância das imagens sagradas em si explica-se pelo poder de educação/instrução da mensagem evangélica que lhes foi concedido, ou seja, reconhece-se na imagem visível a melhor forma de catequizar o crente, suscitando-lhe sensibilidades, tanto pavor, como piedade, magnificência ou veneração (não ao objeto em si, mas áquilo que ele representa).⁶⁰ Valbom possuiu, até cerca de 1971, um grande número de oragos nos seus altares, que hoje em dia integram o primeiro espaço museológico. Na sua generalidade, o material base escolhido é a madeira (Gráfico 3, em anexo), mas também se encontram figuras em terracota (destacando-se um *Menino Jesus Salvador do Mundo* (ESCMJES13) e uma *Santa Filomena* (ESCMFIL02).

As dimensões das imagens – no que aos espaços museológicos dizem respeito – oscilam entre os 14 cm de altura (ESCMPAS34: Jacinta) e os 154 cm (ESCICRU46: Cristo Crucificado⁶¹), porém grande parte das peças não ultrapassa os 60 cm (ver Gráfico 4, em anexo) – altura máxima comportada pelas prateleiras da vitrina. De fora ficam imagens de maiores dimensões, que são dispostas pela sala em plintos e mísulas, como a Virgem de Fátima e São Vicente: ESCMVIC17. São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06), pertencente ao fundo antigo, encontra-se em igual situação, porém requer uma urgentemente reprogramação posicional, devido ao avançado estado de desagregação do seu material – a madeira – por falta de intervenção de consolidação.

⁶⁰cf. CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Património histórico-cultural da Igreja*, p.4; COSTA, António da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010)*, 2011, pp. 34, 38

⁶¹ Esta peça já esteve em exposição no salão polivalente do Centro Social, Cultural e Paroquial de Valbom, onde se realizam celebrações dominicais. Passando de seguida, aquando a aquisição de uma imagem de Cristo Ressuscitado para o mesmo espaço, para a Igreja Matriz, sendo arrumada no primeiro e principal espaço museológico. Depois da reorganização do Museu, por volta de 2007 a peça de grandes dimensões foi transferida para o segundo núcleo, tal como as restantes peças de grandes dimensões pela necessidade de alargamento do espaço de exposição.

Esta referida peça encontra-se sobre plinto, ao nível do chão, demasiado perto do público e sem nenhuma outra forma de evitar o toque, mesmo accidental, sendo desejável que, senão intervencionada ou resguardada no acervo, seja no mínimo trocada por uma imagem em melhor estado de conservação. A mesma falta de intervenção é verificada em São Sebastião (ESCMSEB15), este um pouco mais salvaguardado de acidentes, mas apresenta diversas quebras de suporte consolidadas de forma incorreta, que deveriam ser avaliadas. Ambas as figuras referidas possuem entre si alturas muito aproximadas, sabendo-se que as duas invocações se encontravam no retábulo-mor no século XVIII, porém a imagem de São Sebastião é posterior – do século XIX – e nos inícios do século iam XX (1911) já integrava outro retábulo. Contudo podemos supor, mediante a proximidade detetada, que a peça tenha sido realizada para o altar-mor durante o século XIX, colocando-se assim ao lado do orago Lourenço e que posteriormente foi movida em virtude da ampliação do número de retábulos da igreja.

Fruto de uma crente devoção para com diversas Virgens e Santos/Martíres, os fiéis foram devotando às imagens elementos ornamentais/iconográficos para as enobrecer e assim alcançar graça ou agradecer um bem feito. Neste campo dos ex-votos salientam-se sobretudo coroas em prata, com registo de doação e as medalhas antropomórficas, em forma de olhos, a Santa Lúzia (ESCMLUZ07).

Os objetos relacionados com a realização de uma cerimónia eucarística, são de vários géneros tipológicos e funcionais, desde as guarnições de altar e ambão, aos castiçais, livros (lecionário e missal) à indumentária do sacerdote. Têm contudo, maior pendor os que antecedem e se referem ao momento da consagração. Antes de receber as oferendas no altar e de lhes dar graças, o sacerdote lava simbólicamente as mãos – gesto que conta com o auxílio de um jarro e bacia, como um gomil (OURMGOM01l) e uma lavanda (OURMLAV01l). Posteriormente, colocam-se no altar o cálice – onde se mistura a água e o vinho, com recurso a um conjunto de galhetas (das quais se destacam as peças em prata (OURMGAL01d/2d/3d), em exposição, muito distinto do de peças em vidro usado na atualidade) – a patena e os vasos eucarísticos (estes últimos em número certo com os ministros da comunhão). Após a transubstanciação das espécies do vinho e do pão (hóstia) em Sangue e Corpo de Jesus Cristo, as hóstias consagradas são distribuídas pelos crentes, com o auxílio dos vasos eucarísticos e das patenas. Todos realizados em metais nobres, neste caso, em prata, com o interior dourado, pois a sua superfície está em contacto com o sagrado. Como peças de uso frequente, o seu número

é superior fora do espaço museológico, existindo neste apenas uma mostra simbólica e pedagógica de cada um dos elementos (exceto dos vasos eucarísticos).

Certas cerimónias, com um teor mais solene, como as que envolvem a liturgia da Quaresma (Quinta-feira Santa, Sábado de Aleluia) e do Corpo de Deus, são preenchidas com rituais específicos, para os quais concorrem uma série de espécimes pouco frequentes, como a caldeirinha de água benta (OURMCAL01j) e respetiva hissope (OURMHIS06j), para aspergir e naveta (OURMNAV01i) e turíbulo (OURMTUR01i) para incensar. Ambos os conjuntos englobam-se nas peças referidas como não musealizadas, ou seja, que mantêm a afeção ao culto – sobretudo o de incensar, pois é o único no espólio. A igreja possui caldeira e hissope próprias, para atos regulares (OURICAL03k/OURIHIS07k), mas nos momentos mais festivos, por exemplo, no Domingo da Bênção dos Ramos, recorre à magestade da peça em exposição. No campo museológico figuram ainda as hissopes ditas portáteis, todas com formato semelhante e depósito para a água benta. Este género de objetos estariam ao serviço em ações exteriores ao espaço religioso, como na bênção de casas, carros e outros objetos.

Durante a Quinta-feira Santa e as festividades do Corpo de Deus, que inclui procissão, o Santíssimo Sacramento é alvo de veneração e para este aspeto existem objetos particulares, como as píxides e os ostensórios ou custódias. No final da eucaristia que relembra a Última Ceia do Senhor, as partículas consagradas são colocadas dentro da píxide, coberta por véu e envolvida num véu de ombros pelo sacerdote. Realiza-se uma pequena procissão pelo espaço da igreja até a chegada ao sacrário, onde o Santíssimo fica em exposição. As píxides existentes no museu são pouco comuns, pois não se realizam em material nobre como requereriam as especificações normativas para estes objetos em particular, mas sim em madeira (ESCMPIX03). Para o contacto com a Sagrada Espécie, o interior revestia-se a metal dourado. Na procissão do Corpo de Deus, a hóstia consagrada é colocada num ostensório (OURMCUS01c) com óculo de vidro e de elaborado tratamento, sendo a peça (do século XVIII) mais significativa na coleção de ourivesaria/prataria.

Várias festas ditas “populares” e religiosas se celebravam em Valbom, a maioria de carácter anual, com a realização de uma procissão, para a qual se reúnem divesos tipos de objetos, alguns deles pertença das diferentes confrarias que se faziam representar nestas dinâmicas ativas da igreja, possuindo cruzeiros e varas processionais, bem como estandartes dos seus oragos e opas com cores e bordados identificativos (também patentes no museu, mas não abordadas). A manifestação pode ainda ser enriquecida pela

presença de andores que desfilam pelas ruas os santos em destaque, dependendo da celebração (São Pedro, São Veríssimo, Sagrada Família, Imaculada Conceição, etc...). Um tipo específico é a *Procissão dos Enfermos e Entravados*, que se realizava em data variável, entre o Domingo de Páscoa e o da Santíssima Trindade, na qual o Santíssimo Sacramento era levado em comunhão aos doentes da freguesia. O fausto do acontecimento foi-se reduzindo, muito por oposições políticas, terminando a tradição em 17 de junho de 1962, ano do qual existe um relatório de contas, que nos deixa perceber um pouco de como era de facto este ato e o que exigia a sua preparação, em muito comum com as restantes procissões. Salienta-se a presença de duas bandas de música, GNR e fogueteiro. A igreja era ornada a preceito (neste caso, a cargo da Casa Saramago, de José da Cunha Barbosa, a quem foram igualmente alugadas opas e varas processionais). Seguiam salvas de prata (2), bandejas (2), lavandas (2) e caldeirinhas com água benta ao som de campainhas. Para cada uma das peças eram destacadas várias pessoas, não se sabendo se de facto existia esse número de peças, se era para se reversarem. Organizavam-se 40 meninos desamparados e os estandartes com São Veríssimo, Sagrado Coração de Jesus, Senhora da Saúde e de Fátima e o estandarte das Almas. É dito que foi necessário reparar o Guião do Santíssimo Sacramento e uma umbela em damasco (TEXMUMB01), bem como limpar varas do pátio (TEXCPAL01af) – estes dois últimos, objetos que dignificam a presença do sacerdote durante o percurso, sobretudo quando se faz acompanhar pela Espécie Sagrada – lanternas (6) e cruzes, tudo em prata. O Museu possui um número significativo de peças relacionadas com esta panóplia. Desde os estandartes de São Veríssimo (TEXMBAN01) e São Sebastião (TEXMBAN03), às cruzes processionais, das quais se destaca a de maiores dimensões, que ainda hoje figura neste tipo de procissões exteriores (OURMCRU02ac). Varas de confraria, nomeadamente de Nossa Senhora das Neves e do Sagrado Coração de Maria (OURMVAR04/ OURMVAR05) – ambas necessitadas de uma intervenção de limpeza e de suportes expositivos e lanternas processionais (OURCLAM01ag, ainda em uso), que são das peças mais documentadas do espólio (muito pelos sucessivos atrasos no pagamento). Os objetos processionais são uma das tipologias que se encontram dispersas por ambos os espaços museológicos sendo que era de bom proveito a reunião dos mesmos numa sala temática – o que se torna difícil, mediante o espaço disponível para a mudança dos objetos: muitas das peças expostas num dos espaços não se adequa ao outro, quer pelas dimensões, quer pela própria leitura do objeto. Hoje em dia o viático continua a ser levado aos enfermos,

sobretudo em casos de desespero, através das píxides de enfermos ou porta-viático, das quais se salienta a peça incluída na proposta de catálogo desenvolvido no presente trabalho (OURMVIA05).

Dos sete sacramentos administrados pela Igreja, o da extrema-unção relaciona-se com as Obras de Misericórdia, corporais ou espirituais, perante o dever de assistir os doentes e consolar os aflitos. A este ritual está associado um dos três óleos sagrados: o óleo dos enfermos, com o qual se unge o doente nas pálpebras, ouvidos, nariz, lábios e almas das mãos e dos pés⁶². Os óleos santos são transportados e mantidos em ampolas dentro de um mesmo compartimento (METMOLE1n/02n/03n/04n), existindo ainda no Museu um exemplo de mala dos sacramentos (ESCMMAL01), da qual faz parte um crucifixo e diversos frascos. O óleo do Crisma, ou óleo Santo associa-se à Confirmação (Crisma) e à Ordem (ordenação de membros da igreja), bem como ao Batismo – para o qual também concorre o óleo dos Catecúmenos. O Batismo é o primeiro sacramento da Igreja, tido como o de iniciação, sem o qual não se pode receber os restantes. Através deste primeiro ritual, o indivíduo ganha parte na família dos cristãos. Ligados ao batizado temos, novamente o gomil e a lavanda, artefactos de uso corrente que viram as suas funções elevadas às necessidades litúrgica e sacramental – variando apenas no material empregue, na beleza e riqueza adquiridas, da dignidade e nobreza a que foram sujeitos e da iconografia simbólica com que foram ornados.⁶³ Estes instrumentos estiveram, inicialmente, como já referido, ao serviço do *água-às-mãos* mas passaram também para o uso batismal – do qual estão a ser substituídos pelas vieiras (OURMVIE01) – servindo ainda no lava-pés de Quinta-feira Santa. Além da água benta, no ritual de iniciação cristã é importante a presença da luz (como significado da proximidade de Deus). A renovação do círio é realizada durante a Vigília Pascal, ou Sábado de Aleluia na qual se dá a bênção do lume novo e a marcação da vela com a cruz, cinco grãos de incenso (como as cinco chagas de Cristo), a primeira e última letras do alfabeto grego: *Alpha* e *Ómega* (princípio e o fim) e os algarismos do ano litúrgico.

⁶² cf. COSTA, P. António Ferreira da – *Cartilha sacramental da Diocese do Porto*. Porto: Asha, 1945, pp. 57-58, 70-71, 85

⁶³cf. COSTA, António da - *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010)*, 2011, pp.499-500

É mediante o círio benzido que se benze a água benta⁶⁴, sendo este depois colocado, num tocheiro (ESCMTOC26), junto da pia batismal, precisamente para beneficiar o cerimonial de batismo.

Os espaços museológicos contam com poucas tipologias de iluminação e estas são de reduzida importância, excetuando as peças em prata, como o par de candelabros de três lumes (OURMCAN01/02) – aos quais se recorre para a Adoração do Santíssimo no trono eucarístico – e dois lampadários, um deles com uma imagem da Imaculada Conceição (OURCLAM02). Multiplica-se um exemplar em madeira (ESCMCAS13x), policromada e dourada, que se assemelha pela cor e pelos motivos aos castiçais de igreja (ESCICAS23z), que ladeiam o altar. Estes exemplares, mais pequenos, são idênticos aos que se encontram na estrutura do trono eucarístico – a qual se encontra oculta e de acesso limitado pelo não tratamento do pavimento e da estrutura retabular em madeira – desta forma podemos supor que as peças encontradas no museu estariam no altar-mor e provavelmente, nos dois altares colaterais. Nas imagens do dito altar, anteriores a 1972, já os castiçais utilizados eram os seis que figuram atualmente (ESCICAS07s/12s). A maioria das peças encontram-se em uso, como os castiçais de altar e de acólito, mas muitas estão em acervo, onde foram colocadas por falta de necessidade, desatualização estética e sobretudo por degradação natural, desgaste do material e falta de manutenção.

Em relação aos ornamentos de altar, existem vários conjuntos de sacras (constituídos por módulos de três peças), distribuídos apenas pelo segundo núcleo e pelo acervo, onde não podem ser visitados, devido à desagregação do material, provocada por humidade e quebras de suporte. Em exposição destaca-se o conjunto com moldura em prata (que foi tratado no catálogo decorrente do presente trabalho: IMPCSAC07ar/08ar/09ar), mas que necessita de uma rápida intervenção para recuperar uma das suas impressões e de uma limpeza do metal.

Como o segundo núcleo museológico funciona no espaço da antiga capela mortuária, utilizada até 2002, permaneceram reminiscências desse tempo: a essa (ESCCESS01) de suporte para a urna e um conjunto de castiçais, já elétricos, que estão aglomerados aos objetos de iluminação.

⁶⁴ cf. VEIGAS, P. Inácio (Org.) – *Missal bíblico: dos domingos e principais festas do ano litúrgico com pequeno catecismo e devocionário*. Lisboa: Difusora bíblica, 1964, pp. 228-231; 243-248

CAPITULO III

Comunicação do Museu e modos expositivos

Excetuando casos pontuais e específicos, a forma mais recorrente de um museu comunicar com o seu visitante é através da visão, ou seja, da exposição dos objetos ao observador. Atualmente este método singular tem sido posto em causa. De facto, o conceito de museu tem vindo a crescer, muito por ação constante das instituições representativas, como o Conselho Internacional dos Museus (ICOM), do qual Portugal também faz parte⁶⁵. A passividade entre observador e obra deixou de exprimir na totalidade a função e mesmo a noção de museu na atualidade. As instituições procuram, cada vez mais, a interação com o público, a verdadeira comunicação, no sentido da palavra e perceberam que um dos melhores meios é o de integrar o visitante numa participação ativa, que permita reflexão pessoal e coletiva, comentário e crítica construtiva⁶⁶. Para consolidar esta operação criaram-se equipas guarnecidas de expediente formado/qualificado, que têm como principal função adaptar a mensagem do museu aos diferentes tipos de visitante: sistemas educativos. Deve-se ter em atenção que o público que frequenta assiduamente espaços museológicos tem uma predisposição e um conhecimento (experimental) superiores a um individuo que não beneficia desta prática. Há uma série de pressupostos, preconceitos e assunções em causa. A expectativa de satisfação e compreensão encontram respostas distintas, condicionadas pela educação/formação e interesse prévios de cada visitante. É o público que atribui sentido à exposição de acordo com a interpretação que dela faz, se munido das ferramentas certas.⁶⁷ A exposição deve por isso precaver-se com dispositivos que lhe

⁶⁵ Constando vários temas sobre o assunto e sobre práticas educativas e sustentabilidade do museu na *Newsletter INFORMAÇÃO ICOM.pt*.

⁶⁶ cf. DUARTE, Alice – *O museu como lugar de representação do outro*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998, p. 24. <http://hdl.handle.net/10284/1483> 08-03-12 21:00; BEITES, Alexandre – *O museu aberto e comunicativo: fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional*. Porto: [Edição do Autor], 2011, p.5. <http://hdl.handle.net/10216/57067> 09-03-12 20:05;

⁶⁷ cf. BEITES, Alexandre – *O museu aberto e comunicativo...*, pp. 4-5, 24 e 30; MAGALHÃES, Fernando – Os museus: entre a pedagogia e a interpretação, um estudo de caso: o Museu de Alberto Sampaio *In Educação e Comunicação*. N.º 8 (Jan. 2005), p.64.

forneçam esta capacidade. A par dos grandes sistemas tecnológicos (disponibilizados, por exemplo, no Museu de Aveio) – que permitem consulta de informações e curiosidades anexas à peça, mas que em Valbom não se perspetivam num futuro próximo – existem os efeitos luz, jogos de cor, registos sonoros e recursos textuais, informativos e explicativos (pontos-chave de reflexão⁶⁸), que podem traduzir autonomamente uma mensagem⁶⁹.

Desde os anos 80, o estudo do museu, como instituição social e local de cultura, tornou-se prática comum entre os antropólogos⁷⁰. A atenção prestada ao assunto levantou questões e proporcionou reflexões sobre os métodos adotados e o real papel dos museólogos. Entre outros aspetos, tomou-se consciência da complexidade e falta de neutralidade do trabalho desempenhado na preparação de uma exposição. Pensar, selecionar e organizar (dispor no espaço) um conjunto de peças para mostra pressupõe uma construção interpretativa, com base em opções ideológicas, políticas e religiosas pessoais, das quais não se estava inicialmente ciente. Para evitar esta visão exclusiva que pode falsear a narrativa, ou pelo menos influenciá-la, as equipas de comissariado devem estar abertas à multidisciplinariedade, integrando elementos de diferentes áreas e até grupos étnicos. Desta forma, a atenção empregada recairá sobre diversos pontos, reduzindo a possibilidade de fechar a leitura a uma única vertente⁷¹.

Nos museus locais e nos que se geram a partir de um espólio específico – dependentes de si próprios, onde o acervo que possuem é o que está exposto – tende a

<http://hdl.handle.net/10400.8/298> 08-03-12 22:10; ROCHA, Luísa – *Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias*. Dissertação de pós-graduação em Ciência da Informação orientada pela Prof^a. Dr^a. Regina Marteleto e pela Prof^a. Dr^a. Rosali de Souza e apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em janeiro de 1999, pp. 23 e 27. http://tede-dep.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=45 10-03-12 20:09

⁶⁸ O Museu de Aveiro também recorre a este sistema, possuindo em cada sala um ou dois parágrafos enquadrando as peças expostas, normalmente por estilo; por outro lado, o Palácio da Ajuda possui informação textual para cada peça e divisão, realçando o mais importante

⁶⁹ cf. DUARTE, Alice – *O museu como lugar de representação do outro...*, p.23

⁷⁰ Sendo que Antropologia é a ciência que estuda a humanidade nas vertentes física e mental, na qual se inclui a cultura (mitos, costumes, rituais, crenças, leis, valores, etc...)

⁷¹ cf. ROCHA, Luísa – *Museu, informação e comunicação...*, pp. 9, 26-27 e 34; DUARTE, Alice – *O museu como lugar de representação do outro*, pp. 2-4;

haver uma limitação temática e de discurso (no caso do *Museu São Veríssimo*, o religioso). Um sistema expositivo permanente (sem outra forma de dinamismo e liberdade), mesmo contando com a evolução da coleção, esgota a oportunidade de questionamento, conduzindo a uma instituição fechada que vai, consecutivamente, manter os mesmos padrões, caindo na possível desatualização face às reformulações no campo disciplinar (afastando-se assim da comunidade, a quem deveria servir e com quem deveria dialogar). Uma forma de provocar múltiplas leituras revela-se através da disposição e focagem sobre determinadas peças do espólio à vez, ou seja, exposições temáticas/problemáticas e temporárias. Desta forma o observador é incentivado a criar interligação entre objetos e temas consoante os seus conhecimentos e interesses.

Este tipo de trabalho implica uma permanente pesquisa e renovação/inação do espaço físico do museu, bem como a preparação exaustiva das diretrizes de cada exposição: tema, objetivo, público-alvo (crianças, famílias, adultos), estratégia de apresentação (acompanhamento textual para cada peça ou sala temática), duração cronológica, atividades (conferências) e divulgação⁷². Toda esta organização deve ser ponderada previamente e de acordo com o espólio disponível no Museu: número e variedade de peças, estilo artístico, material, relações que se podem criar com um mesmo objeto, etc...

Tendo em conta toda esta introdução, centremo-nos na realidade do *Museu São Veríssimo* em Valbom. Trata-se de um museu de carácter local, sem apoios, composto por um espólio religioso, resultante maioritariamente da Igreja Matriz de Valbom. Os objetos, em exposição permanente – sem lugar à troca de acervo, pois deste apenas fazem parte peças danificadas – distribuem-se por duas salas expositivas – já descritas ao longo do trabalho – adaptadas de espaços inutilizados no conjunto edificado da igreja⁷³. Este facto contempla limites físicos: o afastamento dos espaços entre si e a disparidade de entradas que os servem influência, por exemplo, a preparação de uma visita guiada, implicando a deslocação pelo interior da igreja e sacristia – o que, por um lado é desejável, pelo enquadramento histórico/espacial que dá à coleção, no entanto perturba o funcionamento corrente do espaço religioso (com a presença do Santíssimo)

⁷² cf. ROCHA, Luísa – *Museu, informação e comunicação...*, p. 28

⁷³ Trata-se pois de um museu contemporâneo na criação, mas que corresponde à classificação de histórico no panorama diferenciador de PARDAL – *Os discursos museológicos: Arte e Públicos*, 2008, p.58

– e limita o nível de atividades e dispersão. O espaçamento museológico é, como já verificado, incompatível com a afluência massiva (pela dimensão) e muito limitado para um público infantil (falta de proteção de algumas peças).

A organização expositiva apresentada (ditada por Cândida Gonçalves em 2006/2007) estabeleceu-se de acordo com a tipologia (por exemplo: imaginária) e a funcionalidade de cada objeto – ou seja, constituindo conjuntos que concorrem para um mesmo ritual (eucaristia, aspersão, etc...) ⁷⁴. Contudo, este planeamento não se mostra inteiramente linear devido à dispersão de objetos pelas duas áreas expositivas. Era, por exemplo, vantajosa uma efetiva reunião dos numerosos espécimes relacionados com a procissão, num mesmo espaço: desde o pátio, às cruzes processionais e estandartes. Esta possibilidade foi tomada como estudo de caso. Para área de agregação dos objetos ponderou-se a sala criada na antiga capela funerária e que possui acesso direto pela nave da igreja, pois neste espaço já se encontravam as lanternas processionais (a necessitar de um suporte próprio) e o pátio, já armado – que não gozaria da mesma leitura se montado no primeiro núcleo, onde de resto já esteve. O primeiro passo foi definir que peças se teriam de transportar do Espaço 1 para esta segunda área: varas processionais (2), cruzes processionais (5) – juntamente com a vitrina de suporte – umbela (1); bandeira processional com *Virgem de Fátima* (TEXMBAN04), três estandartes (*São Veríssimo* (TEXMBAN01), *São Sebastião* (TEXMBAN03) e *Santíssimo Sacramento* (TEXMBAN02)), opas das confrarias (12 peças de vestuário que não foram inventariadas), emblemas identificativos da Confraria do Santíssimo (20) e eventualmente, outros objetos confluentes, como o ostensório (OURMCUS01c) e os conjuntos de incensar (4) e aspergir (8), que podem ser aglomerados noutra temática. O segundo momento foi para perceber de que forma estes objetos poderiam integrar o

⁷⁴ Metodologia incitada por Maria Roque nos seus textos sobre o sagrado no museu como a mais adequada a este tipo de objetos que para além de artísticos e materiais são simbólicos. A primeira tentativa de utilizar este tipo de organização de acordo com a funcionalidade litúrgica deu-se no Museu da Sé Nova de Coimbra após a implantação da República (conteúdo agora no Museu Machado de Castro), mas só foi efetivamente desenvolvida a partir de finais do século XX, por exemplo, no Tesouro da Sé Patriarcal de Lisboa, em 1993. cf. ROQUE, Maria – A exposição do Sagrado no museu. In *Comunicação e Cultura*. Revista do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Nº11 (2011), pp.135-138. <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/08.-Maria-Isabel-Roque.pdf> 07-08-13 21:20

novo espaço e o que necessitaria de transitar deste para a primeira sala onde permaneceria: a paramentaria⁷⁵, imaginária e respectivos atributos, objetos eucarísticos e sacramentais, iluminária e ornamentação de altar⁷⁶. Para a transferência da vitrina relativa às cruzes processionais (ver número 2 do Esquema 4), uma das duas vitrinas da sala 2, colocadas na parede Oeste – que continham missais e livros de cântico – teria de passar para a sala 1. Isto era possível, tratava-se de troca por troca⁷⁷, mas não se desejava a separação da coleção de livros litúrgicos e por isso teriam de transitar as duas vitrinas (ver números 1 e 2 do Esquema 3) ou uma vitrina e parte do conteúdo da segunda, tentando-se encaixar os livros no espaço deixado vago pela mudança de objetos, eventualmente, na armação que fora das opas – ganhando estas no espaço 2 uma vitrina quase desocupada (não fossem as sacras e os ramos de altar). De seguida comparou-se as dimensões da bandeira e estandartes com as dos painéis a óleo (3) dispostos nas paredes laterais do segundo espaço. A bandeira com a *Aparição de Nossa Senhora aos Pastorinhos* poderia ocupar o local do painel de *Santa Ana Mestra* (PINCANA02), de largura e altura superiores; Do mesmo modo, os estandartes de *São Veríssimo* e *Sebastião* (num total de 298 cm de largura) tomariam o lugar dos painéis da *Adoração do Santíssimo* (PINCSAN01) e do *Batismo de Cristo* (PINCBAT03). Outra proposta seria a de retirar de exposição o pano de porta (não inventariado, com 191,5 cm de largura) e no seu lugar (suspensão do teto, junto à porta de entrada da sala e de frente para uma janela com vitral) colocar os dois guiões dos santos mártires, costas com costas, tal como já se encontravam no primeiro espaço – desta forma não se poria em causa a retirada dos painéis pictóricos desta sala 2 (visto que não teriam espaço expositivo na sala museológica 1, precisamente por não poderem ser suspensos nas

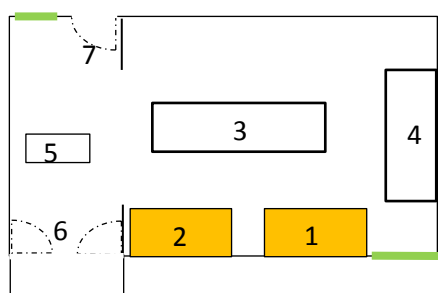
⁷⁵ Em número significativo, que embora não tendo sido inventariada, se pode mostrar como uma “mais valia” na interpretação das celebrações: podendo-se organizar mostras momentâneas deste património com recurso, por exemplo, a manequins, de acordo com as especificidades do tempo litúrgico.

⁷⁶ Estas duas últimas categorias com objetos dispersos pelos dois espaços

⁷⁷ Embora, para um melhor enquadramento do primeiro espaço, a vitrina com os missais (ver número 2 do Esquema 3) devesse ocupar a posição da vitrina que expõe os objetos eucarísticos e sacramentais (ver número 9 do Esquema 4) sendo esta deslocada para o lugar da vitrina com os atributos de imagens sagradas (ver número 8 do Esquema 3) que, por sua vez, deveria ser colocada na antiga localização do mostruário das cruzes processionais, mantendo-se assim junto da vitrina com a imaginária (ver números 1 e 2 do Esquema 4)

mesmas condições em que se encontravam os estandartes, que entre outras coisas possuem o mesmo material e a mesma dimensão (149 cm)). Optando por esta segunda via tornava-se necessário encontrar uma nova disposição para a Bandeira da *Virgem de Fátima*, para que *Santa Ana Mestra* não fosse movida e uma localização para a exposição do estandarte do *Santíssimo Sacramento* (com 155 cm). A parede que poderia dar resposta a esta necessidade era a Norte, colocada de frente para o fragmento de altar e que comportava três fotografias emolduradas, ilustrando beneméritos e o abade antecessor. Estes retratos ocupavam 195,5 cm de largura, medida ideal para a colocação do estandarte e da bandeira processional. Contudo havia preocupações a reter: a colocação dos estandartes nas paredes, com o tecido encostado à superfície não é aconselhável, pois a sala 2 é mais húmida e com mais infiltrações do que o espaço 1 (colocando igualmente em causa os painéis pictóricos nesta situação); Do mesmo modo, os estandartes em substituição do pano de porta ficariam expostos à luz – filtrada por vitral colorido – o que poderia desgastar os tecidos e sobretudo os painéis figurativos a óleo que ambos apresentam ao centro. Por outro lado, se manter os painéis pictóricos na segunda sala é o ideal (pela sua dimensão), seria desejável trazer para a mesma sala os restantes dois exemplares – *Menino Jesus Salvador do Mundo* (PINMMEN06) e *Santo António* (PINMANT05) – não se verificando abertura para tal, pois a única parede livre após a colocação dos objetos processionais seria junto à porta que serve para o exterior (na fachada Oeste), que para além de não filtrar a luz e o vento, taparia os objetos quando aberta. De igual forma verifica-se a falta de meios para colocar os restantes objetos relacionados com a procissão, como o ostensório (que poderia ficar inclusive na coleção de objetos eucarísticos), os conjuntos de incensar e aspergir e os emblemas, visto na vitrina que seria ocupada pelas opas, nesta segunda sala, continuariam a constar três conjuntos de sacras e ramos de altar (4 peças) – objetos que teriam de ser guardados em acervo ou reorganizados no espaço 1. No entanto, visto que na sala museológica 2 continuaria a figurar o fragmento de altar (ESCCALT01) – na parede a Sul (identificado com o número 4 no Esquema 3) – haveria toda a lógica de se tentar reunir neste espaço os espécimes relacionados com o altar e recriar, ainda que artificialmente, o contexto utilitário do altar, com os castiçais, sacras e outros elementos decorativos, o que era incomportável para o espaço e meios. Por sua vez, os missais transpostos para o espaço museológico 1 perderiam, pela iluminação artificial – que além de escassa fica colocada no centro do teto e voltada para os expositores criando sombra sobre os objetos quando o observador se aproxima e fica entre a passagem de luz – todo o potencial das suas

gravuras. Devido às características dos espaços e das peças em exposição, esta opção mostrou-se difícil de concretizar.



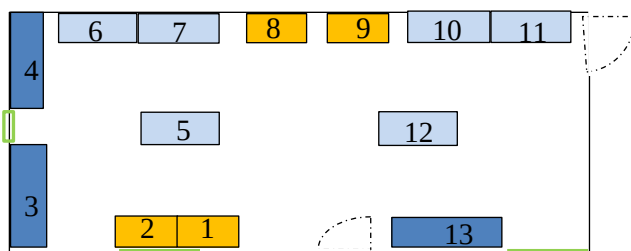
Esquema 3: Planta da segunda sala de exposição, seu mobiliário e conteúdo.

- Vitrina 1: Sacras e Missais Litúrgicos
- Vitrina 2: Missais Litúrgicos
- Vitrina 3: Santo Sudário
- Número 4: Fragmento de altar: sacras e castiçais
- Número 5: Essa
- Número 6: Entrada exterior
- Número 7: Entrada pelo interior da nave

Refletindo de seguida, como segundo estudo de caso, sobre a disposição apresentada na primeira sala museológica encontraram-se mudanças internas de viável execução. A primeira delas seria uma ordenação cronológica mínima entre a imaginária colocada na vitrina (século XVIII-XX) – visto as restantes imagens dispersas pela sala estarem de acordo com o que o espaço e as dimensões possibilitam⁷⁸. De seguida, sugeria-se a troca da vitrina das cruzes processionais (identificada com o número 2 no Esquema 4), pela que expõe as coroas e os mantos de imagens sagradas (estando aqui presentes, igualmente, castiçais que poderão vir a ser substituídos), identificada com o número 8, no Esquema 4). Aos mantos (não inventariados), juntar-se-ia a veste solene do Menino Jesus, que se encontra num dos armários de paramentaria. Do mesmo modo, dos armários ao centro deveriam ser trocadas as peças de vista superior (possibilitada pelo tampo em vidro): os objetos eucarísticos e emblemas da confraria (METMEMB01ao/20ao) (vitrina número 5, no Esquema 4), pelos resplendores e ex-votos (da vitrina 12, no mesmo esquema). Manter-se-iam os conteúdos dos planos inferiores: o presépio (13 de peças em madeira) e os conjuntos de incensar e aspergir. Assim, reunir-se-ia do mesmo lado da sala: a imaginária e os seus atributos. À vitrina que mostra os espécimes eucarísticos (número 9 no Esquema 4) ponderou-se associar os panos litúrgicos relacionados com os objetos durante o ritual: na primeira prateleira ficariam as galhetas (OURMGAL01d/02d/03d), a patena (OURMPAT01) e os cálices,

⁷⁸ Reforçando aqui a necessidade de troca de espaço da imagem de São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06), que pela degradação material e consequente fragilidade deve ser posta ao abrigo do toque.

com os respetivos corporais e véus; na segunda prateleira (que deverá ganhar espaço com o retirar do estojo de transporte do ostensório) as píxides com os véus e a custódia (OURMCUS01c), tudo articulado em planos (ou seja elevações) para maior visibilidade das peças. Na última prateleira, térrea, por assim dizer, que comportava a mala dos sacramentos (ESCMMAL01), a caixa de óleos (OURMOLE01n/ao 04n) e a vieira batismal (OURMVIE01), acrescentar-se-iam – depois da arrumação de uma coroa dispersa (METMCOR12) e uma salva (OURMSAL01) – a lavanda e o gomil (OURMLAV01l/ OURMGOM01l) usados no batismo. A estes objetos na vitrina aliar-se-iam os do expositor central, onde seriam colocadas (após a troca já referida) as píxides dos enfermos e uma ampola de extrema-unção (METMAMP01). No espaço inferior manter-se-iam os conjuntos já referidos, sendo que o de incensar, por possuir suporte próprio pode ser retirado se houver necessidade de se conseguir mais espaço. Como os têxteis relacionados com a eucaristia, que hoje se encontram em mostra, não caberão todos na vitrina junto dos objetos a eles associados, alguns permanecerão no seu primeiro expositor (identificado com o número 7, no Esquema 4). Tendo em conta este aspeto, o armário dos objetos eucarísticos poderia ser deslocado para o lado, ocupando a posição do expositor número 8 – relembrando-se que neste se encontravam os atributos de imagens sagradas, cuja troca com a vitrina das cruzes processionais já foi proposta. Deste modo resultaria: os objetos litúrgicos junto dos seus panos litúrgicos (nas vitrinas 7 e 8) e as cruzes processionais (agora na posição da vitrina 9) próximas ao móvel que guardará, após a troca com os livros de atas, as opas processionais. No móvel ao centro, junto das píxides de enfermos, estarão os 20 emblemas representativos da confraria do *Santíssimo Sacramento*. A salva, como objeto relacionado com o altar, poderá ser posicionada junto dos frontais (que deveriam, por afinidade, estar nas proximidades do fragmento de altar que se apresenta na segunda sala expositiva) e das jarras ornamentais (vitrinas 6 e 7) – podendo-se pensar na transição de um dos conjuntos de sacras ou ramos de altar do espaço 2 para expor no lugar deixado vago pelos panos litúrgicos, embora isso provocasse mais uma separação de tipologia. De igual forma, o espaço vago junto dos panejamentos poderia ser preenchido pelos castiçais comportados na vitrina dos atributos de imagem – embora assim esta prateleira (preparada para a apresentação do seu conteúdo) ficasse, aparentemente, sem elementos. Era desejável a criação de uma estrutura para suporte das varas processionais e das duas varas de cruz processional que se encontram encostadas a um ângulo da sala, sem visibilidade alguma.



Esquema 4: Planta da primeira sala de exposição e respetiva mobilação. Três tipos de armário diferentes e seu conteúdo.

Vitrina 1: imaginária

Vitrina 2: Cruzes Processionais

Vitrinas 3/4/13: paramentaria

Vitrina 5: presépio, objetos eucarísticos e emblema de confraria

Vitrina 6: panos litúrgicos

Vitrina 7: objetos ornamentais

Vitrina 8: iluminação, coroas e vestes de imagens sagradas

Vitrina 9: objetos eucarísticos e sacramentais

Vitrina 10: livros de atas

Vitrina 11: opas processionais

Vitrina 12: resplendores, conjuntos de aspergir e incensar

Para a maioria das peças encontra-se já um sistema de informação básica que inclui designação, material, dimensões, autor e datação quando estes dados são acessíveis. Porém, com a nova disposição seriam disponibilizados textos explicativos das circunstâncias de utilização de cada conjunto, sempre que possível acompanhados de fotografias ilustrativas para associação visual⁷⁹. Para melhor leitura dos excertos informativos e confrontação com as peças, poder-se-á optar pela entrega de um folheto no início da visita, individual ou guiada, ou pela sua colocação próxima do objeto: junto de cada um, ou na parede interna da vitrina – o que poderá causar sensação visual de cheio – ou ainda, na parede lateral exterior da mesma: o que cria um afastamento. A informação não poderá ser monótona no conteúdo, nem escrita numa linguagem técnica, devendo-se adaptar à idade e entendimento de qualquer visitante, sobretudo os mais novos.

⁷⁹ Metodologia também apoiada por ROQUE, Maria – A exposição do Sagrado no museu. *In Comunicação e Cultura* Nº11 (2011), pp.140-142; Parte desta informação já foi utilizada no preenchimento das fichas de inventário e na realização da proposta de catálogo, pelo que poderá haver um reaproveitamento textual.

Como já foi sendo percebido, o presente museu não tem recursos espaciais para se debruçar na dinâmica das exposições temporárias ou temáticas em salas próprias e a retirada de todos os elementos que não fossem necessários à exposição também não seria praticável pela falta de espaço de acomodação no compartimento destinado a acervo e arquivo. Outras soluções poderiam ser encontradas, como a realização de exposições numa das salas de catequese – sem preparação para tal – ou noutro centro de culto/espço cultural, como o Centro Social Paroquial e Cultural da cidade – onde as condições de segurança expositiva também teriam de ser asseguradas. A abertura à Diocese do Porto é fundamental, pela possibilidade de novos estudos comparativos e com vista à circulação de peças pelas restantes paróquias, fazendo-se o intercâmbio e a cedência para outros espaços que tenham capacidade para expor e dar visibilidade às mesmas. No entanto vislumbra-se um obstáculo: o desconhecimento total do estado físico de cada peça. Para além dos objetos, sobretudo os de metal, que exigiriam uma limpeza, há elementos realizados em materiais mais perecíveis, como a madeira, com quebras de suporte, destacamento de policromia e danos internos, invisíveis para quem não se especializou em conservação e restauro. Desta forma, não se deverá interpretar as possibilidades avançadas e as que se seguirão, com uma certeza praticável, a pôr em obra sem a realização de um diagnóstico detalhado, realizado por profissionais qualificados. Isto não significa que não se possa jogar com os meios disponíveis e tentar, ao longo de determinadas datas mais marcantes (Natal, Páscoa) chamar a atenção para peças específicas em exposição (reunidas se possível numa mesma área, ou não) e criar dinâmicas paralelas, como folhetos informativos próprios, realçando o momento, a escolha das peças, sua qualidade e simbologia e sessões de convívio e conferência, como gesto de inauguração ou encerramento simbólicos da temática. O espólio é numeroso e permite diversas associações sazonais (sobretudo teológicas), artísticas/estéticas (em que a peça vale por si como obra de arte) e contextuais (de maior peso didático), em períodos espaçados, inclusive com a alternância dos mesmos objetos, através da transformação do contexto expositivo e da criação de novas relações narrativas de concordância ou discordância⁸⁰. Salientam-se como exemplo⁸¹:

⁸⁰ Por exemplo o contraste do Menino Jesus ainda criança com a presença da cruz e da coroa de espinhos que já antecipam o momento da Sua morte pode ser usado como temática, utilizando-se inclusive grande parte das peças que expressão a Natividade e a Paixão de Cristo.

1. Invocações Marianas, sobretudo durante o mês de maio, dedicado a Maria
2. Mártires, para qualquer celebração festiva respeitante, incluindo a festa do padroeiro
3. Ordens Religiosas e santos protetores de ordens religiosas, campo de grande investigação
4. Temática da natalidade e infância
5. Paixão de Cristo (Páscoa)
6. Vida de Jesus Cristo (relacionando a infância abordada no ponto 4, com a Paixão do ponto 5)
7. Ourivesaria
8. Objetos processionais
9. Livro antigo⁸²
10. Paramentaria

A melhoria na disposição e na forma de se passar a mensagem destas peças nunca foi ponderada porque o *Museu São Veríssimo* não possui qualquer apoio ou orientação profissional/educativa. Os serviços educativos não existem, o público não afluí ao seu museu – sobretudo pela grande falha de divulgação do mesmo (colocando-se em Anexo II um texto possível para integrar num folheto informativo) – mas o museu também não está preparado para o receber. Não há horários estipulados, funcionários permanentes para atendimento e ninguém que possa realizar uma breve visita guiada. Este campo de ação é bastante interessante, mas foge um pouco ao trabalho realizado no âmbito desta dissertação, que tentou culminar, num primeiro instante a lacuna do conhecimento do espólio em si. No entanto, surgiram algumas ideias de dinamização do museu e de comunicar com o público que ficam aqui registadas.

Envolver a comunidade com o espólio é um dos procedimentos tidos como prioritários para as equipas que regem os bens culturais, pois como já referido, a comunidade paroquial e as entidades camarárias e juntas, são os elementos mais próximos dos objetos e aqueles que lhe podem ficar ligados afetivamente. Desta forma,

⁸¹ Em anexo (Tabela 3) seguem os objetos que podem ser incluídos em cada um destes temas propostos.

⁸² Campo que não foi inventariado na presente dissertação, mas que tal como o panejamento pode ser aliado a diversos momentos até porque as suas gravuras podem ser ilustrativas de diversos temas teológicos.

porque não aliar os jovens da Escola Secundária de Valbom, sobretudo os que estão no campo artístico, para realizarem, por exemplo, um logotipo para o *Museu São Veríssimo*, ou o *design* do folheto informativo e do papel para os textos a colocar junto das peças? Ou os de humanidades para criar uma notícia para ser publicada num jornal local (sobretudo nos de Gondomar, pois em Valbom já não funciona nenhum semanário) ou numa *newsletter*. Para um público infantil, as dinâmicas educativas recorrem sobretudo a *workshops*, onde a ligação temática ao museu é desejada, mas não a única vertente. Desde teatros, a oficinas de expressão-plásticas – onde os mais novos poderiam enveredar pelo desenho das imagens ou outros objetos patentes na exposição de que tenham gostado; criar puzzles (com variação do número de peças consoante a idade do participante) e *pins*; construir fantoches, inspirados nas esculturas, fazendo-se referência aos diferentes atributos (coroas, resplendores, palmas, livros, etc...); utilizar técnicas, como a pasta de papel e a *window color* para produzir jarras, porta-chaves, desenhos para janelas, com motivos inspirados nos objetos do museu; Poder-se-ia reunir, novamente junto das escolas da freguesia, ou não, ocasionalmente, público para a construção de presépios ou postais de Natal, com recurso a material reutilizável, etc ... – com concursos e exposições. Dedicar um dia aos divertimentos ditos tradicionais; adaptar jogos como o dominó e o bingo à temática do *Museu São Veríssimo* (onde em vez de números as crianças tinham no cartão ilustrações de peças); *Peddy Papper*. Atividades a serem realizadas, desejavelmente, por voluntários, professores de artes visuais (das escolas envolvidas) e associações como as Casas de Juventude. Aproveitar os recursos profissionais da região e lançar um desafio temático ao *Centro de Formação Profissional da Indústria da Ourivesaria e Relojoaria*, em São Cosme, para uma coleção de joalharia relacionada com as peças do museu, que possa ser exibida e vendida. Pedir à população local para juntar as suas fotografias e assim preencher o arquivo fotográfico e mesmo a ilustração que se pretende de cada peça. Organizar uma exposição com estas imagens antigas, cativando os paroquianos a lembrarem ou conhecerem o antigo espaço da igreja. Aliar as associações cooperativas e culturais que existem na paróquia, como os ranchos, bombeiros e escolas de dança e apelar à organização de eventos para angariação de fundos (incluindo arraias, tasquinhas, aulas de dança e folclore – eventos que, não estando ligados ao museu em si, nem ao religioso, são ideais para a reunião do povo em torno de um objetivo). Devem-se estabelecer projetos de dinamização credíveis, que envolvam a participação popular e procurar apoio de um mecenas ou das entidades camarárias.

Proposta para percurso guiado: metodologia aplicada

A visita guiada à Igreja e Museu São Veríssimo de Valbom (colocada em Anexo II) foi ponderada como um percurso narrativo, histórico, arquitetónico e religioso. O primeiro ponto fulcral é situar a Igreja no seu tempo, ou melhor, diferentes tempos. Para esta ideia pensou-se realizar a entrada no espaço religioso por aquela que foi a sua primitiva fachada. Acedendo-se depois de um breve contexto ao espaço interno (histórico e arquitetónico). Em caso de impossibilidade (chuva ou falta de funcionários para abrir o espaço) a visita começará diretamente no espaço religioso, oferecendo toda a informação antecedente. Do mesmo modo se o público for interessado em arquitetura poder-se-á durante a referência à fachada fazer uma pequena descrição e maiores referências ao tema, propondo-se, antes da entrada, uma pequena volta ao edifício.

Dentro da igreja, deve-se chamar a atenção para a nova amplitude e contemporaneidade do espaço e ao mesmo tempo tentar simular no imaginário dos visitantes o espaçamento primitivo. Ida até ao altar do Santíssimo (muito breve pela presença constante do Santíssimo Sacramento no Sacrário), seguida de uma subida ao coro alto não só para apreciar um dos vitrais de Júlio Resende, como pela ampla visão de todo o espaço interior, sendo mais fácil prestar algumas indicações. No caso se ser uma visita programada para crianças, uma ida até ao altar do Santíssimo Sacramento não faz muito sentido, podendo-se referir os principais aspetos no exterior dessa área, no entanto, se for no âmbito da realização de uma atividade plástica, as crianças devem observar o painel de *Cristo Bom Pastor* e os dois santos: Veríssimo e António. Envolver a hagiografia e a simbologia cristã pode ser uma das maneiras de construir uma visita para esta faixa etária (no mínimo 6 anos, porque vão para a escola, começam a aprender a ler e escrever e entram ao mesmo tempo para a catequese, podendo-se aliar conhecimentos).

Da nave da igreja alcança-se o primeiro dos dois núcleos do museu, que funciona numa antiga capela mortuária. Desta área enaltece-se a pintura, sobretudo o Santo Sudário, os objetos processionais (lanternas e varas de pália), fruto de prateiros do Porto e ainda a coleção de missais e sacras. A descrição iconográfica das pinturas e das sacras deve ser facultada se assim se sentir interesse (devendo-se tentar ajustar a informação ao tempo máximo de 1 hora de visita), sobretudo no caso de crianças (para as quais o tempo da visita deve ser menor). De novo no espaço religioso, a saída poderá ser realizada pela nova fachada contemporânea, parando-se para observar a Senhora das

Neves e as restantes obras de Júlio Resende: via-sacra e os vitrais narrativos da hagiografia de São Veríssimo. A entrada deverá ser feita por uma das portas laterais, com acesso à sacristia, sobre a qual se encontra o segundo espaço a visitar. Se por impossibilidades ambientais não se puder realizar a saída do espaço, veem-se as obras e o grupo deverá passar pela capela-mor até à sacristia (apenas em casos coesos). A segunda área – de reduzidas dimensões e acesso limitado para visitantes de mobilidade reduzida – conta sobretudo com o núcleo de imaginária, resultante, na sua maioria, do interior da igreja (até às obras de 1972-84), compreendendo peças desde o século XVIII ao XX e o núcleo de ourivesaria. Neste engloba-se toda uma série de conjuntos funcionais, como os atributos de imagens (coroas, resplendores); objetos eucarísticos – dos quais se destaca o ostensório – sacramentais (como o gomil e lavanda de batismo); as categoriais de aspergir e incensar, ainda usados nas cerimónias mais solenes e as cruzes processionais, cuja mais majestosa ainda sai em procissão. A paramentaria é também uma das tipologias mais abrangidas nesta sala, não beneficiando adequadamente de conhecimento e de um bom meio de exposição (que seria o manequim), ou seja, é uma área que ainda requer estudo para poder ser comunicada adequadamente ao público. Centrando-nos num público mais infantil, podemos tentar ir pelos seus conhecimentos: função das coroas, ligando com a história ou dos cálices, aproximando de um copo, mas tornando-o mais importante que um simples copo. Deixar o público fazer questões e aproximações.

A visita poderá terminar, se assim for possível, na sacristia e no escritório do pároco, onde se encontram quatro exemplares de imaginária, três deles possivelmente do século XVIII. No caso da visita se realizar para complementar a realização de algum trabalho posterior, de expressão plástica ou dramática, a visita terá menos conteúdos históricos e arquitetónicos, tendo igualmente uma durabilidade mais reduzida, no máximo 40 min consoante as idades. Nestes casos e perante as limitações espaciais, o grupo poderá ser dividido e posto em diferentes atividades.

Cada visitante deverá ser munido de um folheto informativo ao qual possa recorrer pessoalmente ou em virtude de uma chamada de atenção do orientador para esclarecer alguma dúvida ou complementar a informação recebida com um dado visual.

Proposta para catálogo: metodologia aplicada

Após o levantamento do espólio existente e da elaboração das fichas de inventário, tornou-se necessário aprofundar, efetivar, exemplificar e apresentar o potencial do Museu. Respondendo a estas questões entendeu-se a elaboração de um catálogo, com algumas das peças mais representativas (colocado em Anexo II). Perante o número de peças levantadas a escolha das que deveriam integrar o catálogo foi demorada e variou consoante a temática proposta. Existiriam, entre outras, três opções mais significativas: apresentar o espaço religioso (onde estavam e estão incluídos alguns dos objetos) e os espaços expositivos separadamente, conforme a disposição atual, selecionando em cada área as peças mais significativas; explanar temporalmente a ligação entre peças e destas com o espaço: valorizando o conhecimento existente do mesmo e da disposição das peças ao longo dos séculos (XVIII ao XX) – isto para a imaginária, passando para uma leitura mais funcional nos restantes objetos e, por fim, criar uma narrativa com base teológica, de forma a explorar as relações simbólicas entre as peças. Esta foi a vertente selecionada. O catálogo proposto foi iniciado pelas invocações marianas, com primazia para a Imaculada Conceição – pela qual recuamos até ao *Génesis* da Sagrada Escritura – através das quais transpomos do Antigo para o Novo Testamento. De seguida, o Menino Jesus, personagem fundamental de todo o cenário cristológico. O tema do *Batismo* encerra o ciclo da infância de Cristo, reconhecendo-o e afirmando-o, tanto através das palavras de João Batista, como as de Deus Pai e da descida do Espírito Santo. A partir daqui desenrola-se a missão salvífica, cuja caminhada mais dramática foi sem dúvida a que O levou ao Calvário. Para ilustrar esta etapa, recorreu-se à Via-Sacra elaborada por Júlio Resende, onde se revê cada um dos passos desta Paixão e Morte. O cristianismo foi crescendo com a certeza de que Cristo ressuscitou e que está presente na Eucaristia, na fração do pão e no cálice de vinho. Por isso nada melhor que recorrer aos objetos ligados a esta transubstanciação (cálices e píxide) para afirmar este “mistério da fé”, elevado na *Adoração do Santíssimo Sacramento* exposto num ostensório. A igreja fundou-se sobre a fé de muitos homens e mulheres que, seguindo as pisadas de Jesus, viveram e deram a vida por aquilo em que acreditavam. Desta forma se encerra o catálogo: com a enumeração de alguns dos Mártires cultuados, São Veríssimo, padroeiro local à cabeça, passando para os Santos, de entre os quais se destaca, não pela antiguidade, mas sim pela vertente regional, São Nuno de Santa Maria, sob a proteção de quem a coletividade *Grupo Nuno Alvares Valboense* se colocou. Muitas outras peças

poderiam ter sido colocadas como complemento a esta mesma narrativa – porém isso seria uma missão temporal e dimensional impossível para uma dissertação de mestrado e poderia levar à banalização dos critérios de seleção e dos próprios objetos colocados em destaque (a menos que se realize um catálogo total das peças englobadas na igreja e no museu). Por outro lado, as peças não deverão ser colocadas isoladamente, sem uma introdução contextualizada da freguesia e igreja, que neste caso, já havia sido desenvolvida no capítulo II.

Conclusão

A cada objeto agrega-se uma história e uma intenção funcional, social, económica e artística reveladora de uma cultura, espaço e tempo, que o contextualiza. O espólio da Igreja ilustra, de forma exemplar, este panorama. As consecutivas adaptações de culto e práticas deste organismo criaram um legado representativo da expressão da fé ao longo dos tempos, tanto em objetos em uso litúrgico, como objetos patentes em espaços pedagógicos: dessacralizados. A perceção desta realidade fez a Igreja e outras valências como a História da Arte e a Museologia debruçarem-se sobre as questões patrimoniais e metodologias de conservação e exposição dos seus bens culturais. Desta forma, acentuou-se a importância da inventariação e catalogação dos espécimes, para seu conhecimento (estudo) e aproveitamento didático (criação de dinâmicas divulgativas e educativas). Estas ações estão a ser desenvolvidas num nível diocesano e necessitam de ser enriquecidas pelo interesse e mobilidade das comunidades locais, às quais se deve dar a entender o valor do património que as rodeiam e nas quais se precisa de despertar os desejos de conhecimento, fruição e proteção (através de campanhas de informação e sensibilização ou conferências temáticas, etc...).

Nesta perspetiva, o museu de arte religiosa *São Veríssimo*, em Valbom, mostrou-se um desafio pertinente e uma fonte de aprendizagem. Entre 2006 e 2007 foram organizados dois espaços do edifício religioso para albergar a coleção reunida desde 1972-1984, anos de profundas modificações estruturais, das quais resultou a dessacralização da maioria das peças, sobretudo de imaginária, mas também a destruição de muitas outras, como os retábulos do corpo da igreja. Analisando o trabalho a desenvolver na instituição, depressa se verificaram diversas irregularidades: aquando a remodelação das áreas (sala de reunião e capela mortuária), realizou-se a legendagem de muitos dos objetos e publicando-se um catálogo com uma seleção e descrição dos mais significativos. Contudo, o processo fotográfico, de legendagem e de descrição foi interrompido, não tendo sido iniciado um registo de inventário mínimo. Não se sabia, por isso, quantos espécimes integravam de facto o museu, nem de que natureza eram.

O intuito de suprimir lacunas e uniformizar os patamares de conhecimento levou ao registo primário de todo o espólio recolhido nos espaços museológicos e no acervo, abarcando-se simultaneamente as peças em uso litúrgico (nos campos da ourivesaria/prataria, metais, escultura, pintura, vidro, cerâmica, fotografia e da

impressão, deixando de parte, para oportunidade futura: têxtil, mobiliário e livro antigo).

Verificaram-se 357 objetos nos dois círculos abordados (240 dos quais nos dois espaços museológicos), para cujo modelo de ficha de inventário e sucessivo preenchimento se consultou, entre outros: as normas de inventário do IPM (Instituto português dos museus); catálogos específicos; fichas disponibilizadas pelas dioceses (*online*); dicionários temáticos e um *Thesaurus* de objetos religiosos. A estas fontes, que serviram, igualmente, para tecer algumas comparações estéticas e formais, de modo a limitar cronologicamente alguns dos espécimes não datados, aliaram-se os documentos do Arquivo da Igreja Matriz, do qual constavam diários de receita e despesa e livros de atas. Este espaço arquivístico necessitaria de uma nova reorganização, visto que já conta com a separação dos livros de atas por seções de confraria, porém, mantém os bens singulares dispersos por capas e pastas, não se centrando a informação de forma temática ou cronológica. Por outro lado, parte da documentação, talvez a mais recente, encontra na residência paroquial, não podendo ser consultada até o pároco a colocar no arquivo, o que não se verificou até ao momento da entrega do presente trabalho. Este dado abre portas a uma esperança de continuação de trabalho, novas conclusões, mas também novos princípios e questões.

O elevado número de espécimes inventariado, disperso por um grande espectro cronológico (XVII-XXI) material (madeira, terracota, metal – precioso ou não – tela, tecido, etc...) e técnico, mas também a escassez de documentação (não só relativa ao núcleo antigo), falta de acessibilidade e instrumentos corretos (para medição e pesagem), não permitiu uma atenção/tratamento idêntico a todas as fichas. No entanto, todos os objetos levantados foram numerados (de raiz, segundo categoria geral, localização no espaço, designação e número de elementos), identificados e descritos, sendo-lhes associados todos os dados conhecidos e especuláveis. A datação e autoria, bem como as especificidades técnicas foram os tópicos mais afetados, merecendo um novo investimento e estudo: comparativo e documental (esperando-se a participação da comunidade na recolha de elementos textuais e visuais que contribuam para a contextualização dos espaços e conteúdo), bem como um preenchimento contínuo, conforme as oportunidades (no caso das dimensões e pesagem de todos os elementos).

A investigação de um núcleo museológico é um processo incessante e evolutivo, estando, neste caso, lançadas as bases para uma leitura geral de cada objeto, ou conjunto; um meio de prevenção e auxílio em casos de roubo, destruição (quebras,

incêndios, vandalismo etc...) ou deterioração natural; apoios para dinâmicas presentes (de exposição e divulgação) e estímulos para trabalhos futuros de aprofundamento e correção.

O espólio – proveniente do espaço religioso, entre o século XVIII e 1972 e das funções relacionadas com as celebrações nele decorridas – foi distribuído por salas reaproveitadas na matriz, havendo por isso condicionantes: a acessibilidade, não prevista para visitantes de mobilidade reduzida; o espaçamento, limitador do número de participantes (não mais de 7) e inadequado a um público infantil, por falta de segurança das peças; o distanciamento entre as alas, sendo uma junto da nave da igreja e a outra sobre a sacristia, o que implica uma passagem e deslocação no interior da igreja e uma quebra na narrativa; a dispersão de peças de uma mesma tipologia, etc...

No primeiro núcleo – aquele que possui maior quantidade de objetos e se situa sobre a sacristia – integram-se, peças de ourivesaria, categoria que engloba exemplares pertencentes a todas as funcionalidades da vivência cristã (objetos devocionais, como os atributos de imagem, sacramentais, como os gomis e lavandas, eucarísticos (cálices e patenas), etc...); imaginária religiosa, como grande instrumento catequético, quase toda proveniente da antiga igreja; paramentaria e guarnições litúrgicas (não estudadas no presente trabalho, mas sobre as quais nos pretendemos debruçar posteriormente, vendo-as contudo, como uma ferramenta a ser usada nas exposições, através da sua mostra momentânea, decorrente, por exemplo, da altura do ano litúrgico, ou consoante um cerimonial específico). Também se reconhecem espécimes dispersos, de caráter processional, ornamental, etc..., cujo restante conteúdo se encontra no segundo núcleo.

Na antiga capela mortuária, construída entre 1972-1984 e desocupada em 2000, reuniram-se diversas tipologias distintas, como os livros antigos de canto e cerimónia, mas sobretudo as peças de maiores dimensões, como o caso do púlpito processional, do fragmento de retábulo e das telas de retábulo que não caberiam no primeiro local.

A disposição que a intervenção de 2006-2007 deu aos espaços mostra-se adequada, quando tenta reunir as peças consoante as suas funções, porém, muitas das vezes, o carácter das salas sobrepõem-se à organização desejada, criando a separação tipológica. Ao longo de dois estudos de caso, onde foram ponderados: o espaçamento das áreas, a sua estrutura, as dimensões dos elementos levantados e sua categoria funcional, pretendeu-se perceber se haveria lugar para melhorias nos lugares trabalhados e o que o museu ganharia com isso. A primeira abordagem mostrou-se impraticável, por motivos relacionados, tal como mencionado, com as características

físicas das salas de exposição e dos objetos que se desejavam deslocar. Reunir os espécimes processionais num mesmo espaço temático não foi conseguido e todas as soluções apontadas traziam consequências, muitas das vezes negativas. Porém, o segundo estudo de caso é visto como aceitável e pronto para ser apresentado à instituição. Atendendo apenas ao primeiro núcleo, procurámos uma nova ordenação das peças, que focasse a relação existente entre as mesmas e, sobretudo, a sua capacidade de descrever a prática a que estavam/estiveram associadas, pois o património eclesiástico não é um simples conjunto de objetos, mas uma ferramenta evangelizadora da Igreja mesmo quando a sacralidade dá lugar à museologia. Pretende-se por isso, integrar as guarnições junto dos objetos que pretendiam enobrecer, reservar da vista e proteger: como os eucarísticos. Dispor cronologicamente os espécimes idênticos de uma mesma categoria (como a imaginária), aproximar conjuntos distintos conforme a sua relação (os atributos de imagens das próprias imagens), permitindo uma melhor comunicação. Aproveitando esta transformação, seriam inseridos novos auxílios visuais (através do documento fotográfico ilustrativo) e textuais (baseados no presente trabalho efetuado), para a contextualização dos elementos, abordando não só a designação, o material, as medidas o autor e a datação (quando existentes) – informação já disponível para algumas peças – mas também o cerimonial religioso e o papel nele desempenhado.

O conceito de exposição e espaço museológico foi crescendo e tornou-se, nos nossos dias, mais abrangente e ambicioso. A passividade entre obra e observador (visual) já não é o único recurso de comunicação e é, inclusivamente, tido como o menos eficiente perante os padrões do presente. O público deve ser cativado a participar ativamente na construção e compreensão da mensagem que se tenta passar, sendo que esta se deve mostrar acessível a todos os níveis de conhecimento. Perante estes factos, criaram-se equipas multifacetadas para planear as exposições, o que em Valbom não chegou a acontecer e, por isso mesmo, nunca houve uma devida atenção para com o museu. Este ponto de explorar soluções para a divulgação e comunicação do museu, que incluíam, para além das adaptações dos espaços, um folheto divulgativo, propostas de percurso guiado, temáticas para novas abordagens (temporárias/sazonais) e de catalogação apresenta-se inconcluso. Isto porque não é um trabalho para apenas uma pessoa, mas sim para uma pequena equipa que se contrabalance na forma de linguagem e na forma de pensar uma dinâmica. As bases de pensamento para as visitas ficam registadas e estas contam com o conhecimento do espaço, mas todavia, apenas com uma vertente de exploração: a de narrativa cronológica e teológica a iniciar num ponto e

terminar noutro. Isto é limitador, embora contudo seja a única forma pensada com que o museu pode contar até agora. Da mesma forma, os temas avançados para exposições temáticas e sazonais, a realizar em alturas específicas do ano litúrgico, embora dotadas de viabilidade, devido ao vasto espólio do museu, não gozam de um espaçamento próprio disponível, ou seja, ou a exposição se realiza nos trâmites em que as salas se encontram organizadas e há a criação de um percurso que foca as apenas desejadas, ou não existe nem sala, nem condições para a deslocação dos espécimes expostos – muito devido ao seu mau estado de conservação, descuido durante os últimos anos. A deterioração de materiais como a madeira põe em causa a estabilidade física de muitas das peças de imaginária, tal como a falta de tratamento da superfície metálica dos restantes lhes turva a aparência real. Após um diagnóstico cuidado do estado de cada objeto se pode sugerir, como alternativas à falta de espaço de exposição, a utilização de outros edifícios sociais e culturais, como o Centro Paroquial e, uma abertura à rede de intercâmbio de espécimes, entre paroquiais da diocese do Porto, onde os objetos possam ser utilizados digna e utilitariamente (o que em Valbom não aconteceria).

Por fim, foram escolhidas certas peças representativas da constituição da coleção, que para além do critério de qualidade estética, obedecem a uma narrativa teológica ascendente, na qual poderiam ser empregues os restantes elementos do espólio. Esta vertente não só era impraticável no ano de desenvolvimento da dissertação, como iria desvalorizar a seleção efetuada, a menos que, posteriormente a este trabalho se procure a catalogação total de todos os bens. Antes deste passo, deve ser concluída a inventariação dos objetos presentes a culto, aos quais não se teve acesso durante esta tese (guardados no cofre) e dos espécimes que foram deixados de fora, nas categorias de têxtil, mobiliário e livro antigo. De seguida, deve-se apelar ao contributo da comunidade, buscando nesta documentos textuais e visuais relevantes para a identificação de peças, reconhecimento dos espaços, etc... Com estas informações, para além de um benefício para com a vertente informativa, pode-se preparar uma mostra destinada à mesma comunidade, recordando-lhe ou apresentando-lhe o seu passado. O envolvimento dos paroquianos e das autoridades locais é um dos anseios deste tipo de instituições locais, de pequenas dimensões e sem apoios. Esta realidade ainda não se desenvolveu em Valbom, mas com o apoio dos organismos culturais e escolas (às quais se lançariam desafios de colaboração e para as quais se criariam atividades formativas) e com um bom projeto de divulgação e instrução há sempre a possibilidade de apoios camarários ou de mecenas/patrocinadores (como lojistas locais).

Bibliografia e fontes

Fontes arquivísticas

Arquivo da Igreja Matriz de São Veríssimo de Valbom

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Diário de Receitas e Despesas: 1930-1934*: oferta de caixa para o altar de São João, em Março de 1931 pela zeladora Maria Joaquina, no valor de 100\$00. (manuscrito)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Diário da Receita e Despesa à responsabilidade do Conselho Paroquial de São Veríssimo de Valbom*: 1949: restauro do altar-mor. (manuscrito) (Ilustração 16 do anexo)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Diário da Receita e Despesa à responsabilidade do Concelho Paroquial de São Veríssimo no ano 1949*: doação para altares do Sagrado Coração de Jesus, Sagrado Coração de Maria e da Senhora das Dores. (manuscrito) (Ilustrações 20 e 21)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. *Concelho de Fábrica da Paróquia de Valbom: Contas de 1984* – douramento do altar-mor. (Ilustração 17 do anexo)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fatura emitida por Jesuíno António Pereira de Oliveira (GINO), lacador de móveis e douramentos, com oficina em S. Cosme-Gondomar (Ilustração 18 do anexo)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fatura nº 838/75 emitida pela casa de cantarias e granitos polidos *Manuel Pinto de Lima, Lucra*. Sita na Vila da Feira. Datada de 28 de Fevereiro de 1975. Aquisição de altar, ambão granito polido e soleiras em granito brunido. (Ilustração 23 do anexo)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Nota de pagamento referente a dois pedestais adquiridos à *Fábrica de Granitos Lda.*, para as imagens dos Sagrados Corações, em 20 de Maio de 1977 (manuscrito) (Ilustração 22 do anexo)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fatura emitida a 30 Junho de 1977 pela casa *Arte Religiosa Portuguesa* de Júlio Monteiro, sita na Rua das Fontainhas nº191, relativamente ao restauro de uma imagem da Senhora das Dores. (Ilustração 19 do anexo)

Documentação fotográfica

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fotografia registando o andamento das obras de ampliação efetuadas entre 1972 e 1984 (Ilustração 3)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fotografia da fachada principal [Oeste] da igreja, datada de 18 de Fevereiro de 1975. (Ilustração 1)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fotografia da fachada contemporânea da igreja após as obras. (Ilustração 6)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fotografia da estrutura interior da igreja antes das obras de ampliação de 1972-1984: vista do altar-mor, altares colaterais e laterais. (Ilustração 7)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fotografia da estrutura interior da igreja antes das obras de ampliação de 1972-1984: vista do altar-mor, altares colaterais e altar lateral, num momento de celebração. (Ilustração 8)

ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fotografia do espaçamento interno da igreja anterior às obras de 1972-1984. Vista da entrada da igreja, do púlpito e de altar lateral. (ilustração 10)

Bibliografia de acesso online

-A CARTA Magna sobre o Inventário/Catálogo dos bens culturais da Igreja: Necessidade e urgência da inventariação e catalogação do Património cultural da Igreja. 8 Dezembro de 1999. [Secretariado Diocesano de Liturgia: Departamento dos bens culturais da igreja, Porto <http://www.bcdp.org/v2/images/documentos/doc1.pdf> 04-10-2012 17:22

-ALDAZÁBAL, José – *Dicionário Elementar de Liturgia*. http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia_site/diccionario/c.asp

-ALEJOS MORÁN, Asunción – *Valencia y la inmaculada concepción. Expresión religiosa y artística através de códigos, libros, documentos y grabados*. Valência: Universidade de Valência, [s.d]. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2801298.pdf 19-03-2010 22:00

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICCIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60. <http://badigital.sgmf.pt/Arquivo-CJBC--PTO-GON--ARROL---011> 25-10-2012 11:25
- BATOREÓ, Manuel - *A iconografia dos Santos Mártires de Lisboa em quatro pinturas do século XVI: Linguagem e significados*. http://batoreo.net/santos_martires_2.pdf; 17-03-2013 18:24
- ARQUIVO DISTRITAL DO PORTO – *Registo de Óbitos* [da Paróquia de Valbom]: 29-12-1660 a 25-08-1700. Letra M, nº2. <http://pesquisa.adporto.pt/details?id=539898> 24-11-13 21:50.
- BEITES, Alexandre Manuel Rodrigues – “*O museu aberto e comunicativo*”: “*fundamentação e proposta para estudos de públicos à luz de um enfoque info-comunicacional*”. Dissertação de mestrado em Museologia orientada pelo Prof. Dr. Armando Malheiro da Silva e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Junho 2011. <http://hdl.handle.net/10216/57067> 09-03-12 20:05;
- BENS CULTURAIS DA DIOCESE DO PORTO – SANTA Rita de Cássia. [/dotnetnuke_2/Arquivo/StªRitadeCássia/tabid/141/Default.aspx](http://dotnetnuke_2/Arquivo/StªRitadeCássia/tabid/141/Default.aspx) 09-05-2011 11:50
- CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Nota informativa sobre o Património Cultural da Igreja*. Fátima, 13 Novembro de 1997. <https://www.bensculturais.com/documentos/1997-NotaInformativaSobrePatrimonioCulturalDaIgreja.pdf> 14-07-2013 19:05
- CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Património histórico-cultural da Igreja*. Lisboa, 14 de Maio de 1990. <https://www.bensculturais.com/documentos/1990-PatrimonioHistoricoCulturalDaIgrejaCEP.pdf> 14-07-2013 19:20
- CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA – *Princípios e orientações sobre os Bens Culturais da Igreja*. Fátima. 16 de Novembro de 2005. <http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?id=25429> 08-07-13 10:17
- COSTA, António da - *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010): espaços, momentos, museologia*. Dissertação de doutoramento em Museologia e Património Cultural orientada pelo Prof. Dr. José d’Encarnação e Prof. Dr. José Maria Mendes e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2011. <http://hdl.handle.net/10316/18833> 29-06-2013 12:20

-COSTA, António Carvalho da – *Corografia portuguesa e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal, com as noticias das fundações das cidades, villas, & lugares, que contem; varões illustres, geologias das familias nobres, fundações de conventos, catalogos dos Bispos, antiguidades, maravilhas da natureza, edificios, & outras curiosas observaçoens*. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1706, vol. 1. http://purl.pt/434/2/hg-1065-v/hg-1065-v_item2/hg-1065-v_PDF/hg-1065-v_PDF_24-C-R0150/hg-1065-v_0000_capa-534_t24-C-R0150.pdf 24-11-13 18:18

-DEPARTAMENTO DOS BENS CULTURAIS DA IGREJA – *Glossário*. <http://www.bcdp.org/v2/index.php/glossario>

-*DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL. Memórias Paroquiais: Valbom*. Porto (1758) vol.38, nº 15, pp.77-91. <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4241970> 08-09-12 10:55

-DUARTE, Alice – *O museu como lugar de representação do outro*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998 <http://hdl.handle.net/10284/1483> 08-03-12 21:00

-FALCÃO, Manuel Franco – *Enciclopédia Católica Popular*. <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/04-05-2012> 21:22

-FERREIRA-ALVES, Jaime – Elementos para a história das sociedades entre mestres pedreiros: séculos XVII e XVIII. In *HISTÓRIA*. Revista da Faculdade de Letras. Porto, série II, vol 9, 1992. <http://hdl.handle.net/10216/7837>. 22-01-2012 23:00

-GOMES, J. Pinharanda – Confrarias, Misericórdias, Ordens Terceiras, Obras Pias e outras Associações de Fiéis em Portugal nos séculos XIX e XX: bibliografia Institucional (contributo). In *Lusitania Sacra*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa. 2ª Série: 8-9 (1996-1997) <http://hdl.handle.net/10400.14/4939>; 10-06-2013 17:33

-LEAL, Ernesto Castro – Nuno Álvares: símbolo e mito nos séculos XIX-XX. In *LUSITANIA Sacra*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. 2ª Série nº12 (2000) 143-183 <http://hdl.handle.net/10400.14/4446> 03-02-2012 22:56

-MAGALHÃES, Fernando – Os museus: entre a pedagogia e a interpretação, um estudo de caso: o Museu de Alberto Sampaio In *Educação e Comunicação*. N.º 8 (Jan. 2005), p.64. <http://hdl.handle.net/10400.8/298> 08-03-12 22:10

-MASSA, Sílvia Marília Moniz – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011. <http://hdl.handle.net/10451/4601> 25-05-2013 20:00

-MARQUES, José – *Formas de organização do espaço na Idade Média*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003. <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/20009/2/7460000083751.pdf> 21-04-2013 19:06

-MEMÓRIAS económicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa para o adiantamento da agricultura, das artes e da indústria em Portugal e suas conquistas. Lisboa: Academia Real das Ciências de Lisboa, 1812, vol. 4.

http://books.google.pt/books?id=IDxFAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false 19-11-13 20:00

-NEOFITI, Marina Cavalcanti e Silva – *O padroado em Portugal: perspectivas historiográficas*. Apresentação no 27º Simpósio Nacional de História, realizado em São Paulo em Julho de 2011, pela ANPUH. http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308153374_ARQUIVO_anpuhtexto.pdf 05-02-2013 21:15

-NUNO de Santa Maria Álvares Pereira (1360-1431). http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/2009/ns_lit_doc_20090426_nuno_po.html 3-02-2012 22:05

-OLIVAR, Alejandro – El Martirologio en la historia. In *CUADERNOS Phase: Introducción al Martirologio: Los praenotandos al “Martirologio Romano”*. Barcelona: Centre de pastoral litúrgica. nº 152 (Maio de 2005) 5-11. http://books.google.pt/books?id=Jjfg-Ug-i08C&pg=PA69&dq=Martirologio&hl=pt-PT&sa=X&ei=_YLeUe_ZLajY7Abmk4DACQ&ved=0CGsQ6AEwCTgK 28-06-2013 22:00

-PORTVGALIAE monvmenta historica: a saecvlo octavo post christvm vsqve ad qvintvmdecimvm. *Inquisitiones*. [Lisboa]: IUSSU Academiae Seicentiarum Olisiponensis, [1897], vol 1: fascs. 4-5, pp. 517-518. http://arquivodigital.uac.pt/yii/arquivodigital/index.php?r=site/page&view=inq_2&id=2&img=10&size=1 08-06-2013 12:30

- RAMOS, Luís – Mestre Júlio Resende: contra corrente do academismo. In *HISTÓRIA*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. 7, 2ª série (1990) 385-392. <http://hdl.handle.net/10216/8290> 21-07-2013 18:51
- [REGIONAL OESTE2] – *Nossa Senhora das Neves - 05 de Agosto*. <http://www.cnbbo2.org.br/?system=news&action=read&id=1269&eid=331> 09/07/2007 18:05
- RELATÓRIO de atividades 2010-2011*. [s.l]: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja (Novembro 2011). http://www.bensculturais.com/documentos/Relatorio_Actividades_SNBCI_2010-2011.pdf 26-05-13 18:51
- ROCHA, Luísa – *Museu, informação e comunicação: o processo de construção do discurso museográfico e suas estratégias*. Dissertação de pós-graduação em Ciência da Informação orientada pela Profª. Drª. Regina Marteleto e pela Profª. Drª. Rosali de Souza e apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em Janeiro de 1999. http://tede-dep.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=45 10-03-12 20:09
- ROCHA, Manuel Joaquim da – *Manuel Fernandes da Silva: Mestre e Arquiteto de Braga 1693/1751*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1996. <http://hdl.handle.net/10216/37988>. 05-10-2011 20:40
- RODRIGUES, Olinda Maria de Jesus – *As alminhas em Portugal e a devolução da memória: estudo, recuperação e conservação*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro orientada pelo Prof. Dr. Fernando Grilo e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2010. <http://hdl.handle.net/10451/4563> 25-05-13 17:00
- ROQUE, Maria Isabel – A exposição do Sagrado no museu. In *Comunicação e Cultura*. Revista do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Nº11 (2011), pp.129-146. <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/08.-Maria-Isabel-Roque.pdf> 16-07-13 10:28
- ROQUE, Maria Isabel – *O Sagrado no Museu: Musealização de Objetos de culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica, 2011 <http://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documentos/UCEditora/Indices/Sagrado%20no%20Museu.pdf> 16-07-13 12:00

- ROQUE, Maria; ROQUE, Mário [et al.] – *Resende: uma mão cheia de cor* (catálogo). Lisboa: São Roque antiguidades e galeria de arte, 2011
<http://www.antiguidadessaoroque.com/uploads/3/1/0/2/3102174/gstroquecatjulioresende.pdf> 21-07-2013 17:41
- SANCHO QUEROL, Lorena – Do Coração do Museu: Inventário e património imaterial em 11 museus portugueses. In *Newsletter INFORMAÇÃO ICOM.pt*. 2ª Série, 9 (Jun-Ago 2010) 2-10. [http://www.icom-portugal.org/multimedia/info%20II-9_jun-ago10\(1\).pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/info%20II-9_jun-ago10(1).pdf) 05-06-13 21:20
- SOTTOMAYOR, Appio – *Breve notícia histórica*.
<http://www.paroquiasfpaula.com/santos.swf> 02-10-12 13:00
- UNIVERSIDADE DO PORTO – *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Júlio Resende*. http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000853; 21-07-2013 17:37;
- WERMERS, Manuel Maria – Nun'Alvares Pereira: a sua cronologia e o seu itinerário. In *LUSITANIA Sacra*. Lisboa. vol 5 (1960-1961) 7-99.
<http://hdl.handle.net/10400.14/5056> 08-06-2013 09:15

Bibliografia impressa

- ALCOFORADO, Ana; AMARO, Celeste – *O Menino dos meninos*. Coimbra: Museu Machado de Castro, 2007
- ALMEIDA, Teresa de – *O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão*. Dissertação de doutoramento em Estudos de Arte orientada pela Prof.^a Dr.^a Rosa Maria de Oliveira e pelo Prof. Dr. João Aquino Antunes e apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro em 2011
- ALVES, Fernanda [et al.] – *Normas de inventário: Ourivesaria*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 2011
- ATTWATER, Donald – *Dicionário de santos*. 2ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2002
- BÍBLIA Sagrada: para o terceiro milénio da Encarnação*. Fátima: Difusora Bíblica, 2000

- CAPELA, José Viriato; MATOS, Henrique; BORRALHEIRO, Rogério – *As freguesias do Distrito do Porto nas Memórias Paroquiais de 1758: memórias, história e património*. Braga [Coleção Portugal nas Memórias Paroquiais de 1758], 2009
- CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de inventário: Escultura. Artes Plásticas e Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004
- CENSUAL do Cabido da Sé do Porto : *códice membranáceo existente na Biblioteca do Porto*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1924
- COSTA, P. António Ferreira da - *Cartilha sacramental da Diocese do Porto*. Porto: Asha, 1945
- COUTINHO, Xavier B – *Nossa Senhora na Arte: alguns problemas iconográficos e uma exposição marial*. Porto: Associação Católica do Porto, 1959
- DAIX, Georges – *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*. Lisboa: Terramar, 1996.
- DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999
- DICIONÁRIO enciclopédico da Bíblia. Org. A. Von den Born. Petrópolis: Vozes, 1971
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000
- FÁBRICA DA IGREJA PAROQUIAL DE VALBOM - *Convenção Voz de São Veríssimo de Valbom*. Nº 30 (Junho de 1983)
- FERREIRA- ALVES, Natália – A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses. In *MUSEU*. [Porto]. 4ª série: vol. 4 (1995)
- FIGUEIRAS, Paulo – *S. Veríssimo de Valbom: Subsídios para uma Monografia*. Valbom: Centro Social e Cultural da Paróquia de S. Veríssimo de Valbom, 1998
- FIGUEIRAS, Paulo – Camilo e Ana Plácido: alguns factos inéditos da sua vida. In *Cadernos Vianenses*. [s.l.] 44 (2010) 229-255;
- GARCIA, José Manuel – *Forais manuelinos do Porto e do seu termo*. Lisboa: Inapa, 2001
- GRANDE ENCICLOPÉDIA Portuguesa e Brasileira. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1945, vol. 33

- KUBLER, George – *A arquitetura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes: 1521-1706*. Lisboa: Vega, 1988
- LIMA, Maria João Pires – *Normas de inventário. Pintura*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2007
- LUCAS, Maria Clara de Almeida, ed. lit. – *Ho flos sanctorum en lingoagee: os santos extravagantes*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988
- MATOS, Alexandre Manuel Ribeiro – *Os sistemas de informação na gestão de coleções museológicas: Contribuições para a certificação de museus*. Dissertação de mestrado em Museologia orientada pelo Prof. Dr. Rui Manuel Sobral Centeno e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007
- MARTINS, Fausto – Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo. In *ACTAS do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto. Reitoria. 2 (1991)
- MEMÓRIAS económicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa para o adiantamento da agricultura, das artes e da indústria em Portugal e suas conquistas. Lisboa: Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1812, vol. 5
- MOREIRA, Domingos A – *Freguesias da diocese do Porto : elementos onomásticos alti-medievais: introdução histórica geral*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1985
- MOREIRA, Domingos A – *Freguesias da diocese do Porto : elementos onomásticos alti-medievais: inventariação onomástica (Fascículo A)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1974
- MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: *Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003
- OLIVEIRA, Camilo de – *O concelho de Gondomar : apontamentos monográficos*. 3ª ed. Porto: Tipografia Gráficos Reunidos, 1983, vol.1
- OLIVEIRA, Camilo de – *O concelho de Gondomar : apontamentos monográficos*. Porto: Livraria de Avis, 1979, vol.4
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007

- PARDAL, Adriana de Freitas – *Os discursos museológicos: Arte e Públicos*. Dissertação de mestrado em Criação Artística Contemporânea orientada pela Prof.^a Dr.^a Maria de Lurdes Craveiro e apresentada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro em 2008
- PAULO, Dália - A informatização do inventário: um novo instrumento de gestão diária do Museu Municipal de Faro. In *Ciências e Técnicas do Património*. Revista da Faculdade de Letras. Porto. Iª Série, vol.7-8 (2008-2009)
- PINHO, Elsa Garrett; FREITAS, Inês da Cunha – *Normas de Inventário: Normas Gerais. Artes Plásticas e Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999
- QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira – *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional: 1680-1780*. Porto: [Edição do Autor], 2001
- QUINTAS, Diana – *Iconografias das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2011
- RAMOS, Luís António de Oliveira (dir) – *História do Porto*. 3ª ed. Porto: Porto Editora, 2000
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la biblia: Nuevo testamento*. Tomo 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la A a la F* Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.3
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la G a la O*. Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.4
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la P a la Z*. Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.5
- RESENDE, Nuno – *Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus: Lamego*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, vol. 1
- RESENDE, Nuno – *Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus: Tarouca*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, vol. 2

- Sá, Sérgio de Oliveira e – *Santeiros da Maia no último ciclo da escultura cristã em Portugal*. Maia: Edição do autor, 2002
- SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Porto e o seu termo (14580-1640): os homens, as instituições e o poder*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Arquivo histórico, 1988,vol.1
- TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990
- TESOUROS de Prata: *espólio da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2007
- THESAURUS: *Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004
- VECHINA, Sofia Nunes – *Património artístico religioso. Metodologia para uma inventariação contextualizada: o caso de Ovar*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Manuel Joaquim da Rocha e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2010
- VEIGAS, P. Inácio (Org.) – *Missal bíblico: dos domingos e principais festas do ano litúrgico com pequeno catecismo e devocionário*. Lisboa: Difusora bíblica, 1964
- VIDAL, Manuel Gonçalves – *Marcas de contrastes e ourives portugueses desde o século XV a 1950*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1958

ANEXOS I

Tabela 1: Estrutura da ficha de inventário desenvolvida para os objetos levantados no *Museu São Veríssimo*

Número de Inventário		IMAGEM
Designação		
Data de Registo		
Inventariante		
Fotografia		

Instituição		
Incorporação	Tipo	Data
Situação		

Identificação da Peça

Classificação	Geral	
	Específica	
Título		
Outras designações		
Localização		
Autoria	Nome	Ofício
Produção	Local	Escola
Cronologia	Ano	Século
	Justificação	

Documentação Gráfica

Descrição

Elementos do Conjunto			
Objetos complementares	Tipo classificação	Número de inventário	Localização
Marca ou Inscrição			
Descrição física			
Iconografia			

Informação técnica

Material				
Técnica				
Medidas (cm)	Altura	Largura	Comprimento/Profundidade	Diâmetro
Peso (g)				
Estado				
Intervenção	Tipo	Data	Local	

Origem e Uso

Função atual	
Função inicial ou propósito	
Proveniência	

Bibliografia

Tabela 2: Alteração do espaçamento interno da Igreja Matriz, através dos altares e da disposição das peças de imaginária desde o século XVIII ao XX

Altars referidos	Memórias Paroquiais (1758)	Arrolamento de Bens Culturais (1911)		Finais do século XX
		Devoção maior	Imagens	Antes de 1972
Altar-mor do Santíssimo Sacramento	- São Veríssimo (ESCIVER43) - Santo António (ESCIDES44(?)) - São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06) - São Sebastião	Santíssimo Sacramento	- São Veríssimo - Santo António (ESCIANT38)	- São Veríssimo - Santo António
Altar de Nossa Senhora das Neves (colateral, lado do Evangelho)	- Santa Rita (ESCMRIT14) - Senhora das Neves (ESCINSN37) - Santa Teresa	Senhora das Neves	- Santa Rita (ESCMRIT14) - São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06) - Santa Lúzia (ESCMLUZ07)	- Senhora das Neves (tribuna) - Santa Rita - São Lourenço - Menino Jesus
Altar de Jesus Cristo Crucificado (colateral, lado da Epístola)	- Jesus Cristo Crucificado - Santa Ana (ESCIANA40) - Imaculada Conceição	Sem referência	Sem referência à devoção de Jesus Cristo Crucificado; as imagens foram para outros retábulos	- Imaculada Conceição (na tribuna) - São Sebastião - Santa Teresa
Altar das Almas	Relato não existente	Almas do Purgatório (?)	- São Sebastião (ESCMSEB15) - Santa Teresa (ESCMTER16) - Imaculada Conceição (ESCMCON05) - Menino Jesus (ESCMCON05)	As imagens estão localizadas noutros retábulos, nomeadamente nos dois colaterais
Santa Ana	Imagem pertencia ao retábulo de Cristo Crucificado	Santa Ana (ESCIANA40) mas alcança retábulo próprio	- São José (ESCIJOS48) - São Paulo? (ou São Francisco de Paula (?)) - Desconhecido	- São José e São Francisco de Paula (ESCIFRA47) estão agora, segundo fontes orais, com Virgem de Fátima na

				tribuna (ESCMFAT18); lateral lado do Evangelho
Senhora das Dores	Relato não existente	Senhora das Dores	Sem referência	Por fontes orais, estaria no retábulo com Cristo Crucificado (nenhuma das imagens foi identificada); lateral do lado da epístola
São João (Evangelista ou Batista?)	Relato não existente	São João	Sem referência	Sem referência
Sagrado Coração de Jesus	Relato não existente	Sagrado Coração de Jesus (ESCISCJ42)	Sem referência	Segundo fontes orais, estaria num retábulo lateral do lado do Evangelho
Sagrado Coração de Maria	Relato não existente	Sagrado Coração de Maria (ESCISCM41)	- São Vicente (ESCMVIC17) - Senhora da Hora	Segundo fontes orais estaria na tribuna de um dos retábulos laterais do lado da Epístola com Santa Filomena (ESCMFIL03) - São Vicente

Tabela 3: Temáticas possíveis para exposições temporárias e respetivos objetos a integrar

Invocações Marianas	Nossa Senhora de Fátima (ESCMFAT18) + bandeira processional (TEXMBAN04)
	Nossa Senhora das Neves (ESCINSN37) + vara processional (OURMVAR04) + Cruz processional com imagem (possivelmente da sua confraria) (OURMCRU01)
	Virgens com o Menino (ESCMVIR19; ESCIVIR49)
	Imaculada Conceição (ESCMCON05) + lampadário (OURCLAM02)
	Santas Mães (ESCIANA40)
	Santa Ana Mestra (PINCANA02)
	Sagrado Coração de Maria (ESCISC41 não movível) + vara processional (OURMVAR05)
	Sacras representando a Anunciação do Anjo a Maria (IMPCSAC01ap/ IMPCSAC09ar/ IMPCSAC12as, etc...) e Natividade (IMPCSAC03ap)
	Cristo Crucificado com Maria (ESCMCAL01)
	Coroas associadas às respetivas imagens e outras que tenham sido oferecidas como ex-votos à Virgem
	Gravuras dos missais correspondentes à vivência de Maria
Mártires	Santa Filomena (ESCMFIL02; ESCMFIL03; ESCMFIL04)
	Santa Luzia (ESCMLUZ07) + palma de martírio (OURMELI03) + cruz processional da confraria (OURMCRU03ad)
	São Sebastião (ESCMSEB15) + estandarte processional com o seu painel (TEXMBAN03)
	São Veríssimo (não movível: ESCIVER43) + estandarte processional (TEXMBAN01) + vitrais narrativos (não movíveis: VIDIVIT01/ VIDIVIT02)
	São Vicente (ESCMVIC17) + palma de martírio (OURMELI02)
Ordens	São Nuno de Santa Maria (carmelita): ESCMNUN08/ ESCMNUN09
Religiosas e santos protetores de ordens religiosas	Santa Teresa de Ávila (carmelita): ESCMTER16, muito devota ao Menino Jesus e a São José, padroeiro dos seus conventos (ESCIJOS48)
	Santa Rita (agostinha): ESCMRIT14
	São Lourenço Justiniano (protetor da Ordem dos Loios): ESCMLOU06
	Santo António (franciscano e apoiante do dogma da Imaculada

Conceição): ESCIANT38 (não movível)/ ESCIDES44 (?) + pintura (PINMANT05)

Menino Jesus	Menino Jesus (imaginária: ESCMJES10) + enxoval (vestes, cruz e coroa de espinhos)
(propício para a época natalícia)	Menino Jesus Salvador do Mundo (imaginária ESCMJES13 e pintura: PINMMEN06) Menino Jesus de Praga (ESCMMP11; ESCMMJP12) Virgens com Menino (ESCMVIR19; ESCVIR49); Senhora das Neves (ESCINSN37); Santas Mães (ESCIANA40); São José (ESCIJOS48); Sacra com Anunciação do Anjo (IMPCSAC01ap; IMPCSAC12as), Natividade (IMPCSAC03ap) e Adoração do Menino (IMPASAC19av) Missais com gravuras Presépio (13 peças) Santo António (não movível ESCIANT38) + pintura (PINMANT05);
Vida de Jesus Cristo	Desde a infância, com tudo que já foi mencionado no ponto superior. Incluir o batismo de Cristo (pintura: PINCBAT03) e Cristo Bom Pastor (pintura não movível: PINIRET01). Prosseguir com o pensamento que decorre no ponto seguinte
Paixão de Cristo (ideal para o clima pascal)	Painéis da Via Sacra de Júlio Resende (15, não móveis: ESCIVS01/15); Impressão da sétima estação (IMPMVIA01) Cristo Crucificado com Maria (ESCMCAL01) Cristos Crucificados (ESCICRU46; ESCICRU39 (não movível); ESCICRU45) Santo Sudário (PINCSUD04) Cálice (caráter temporário: OURICAL06) Pixides dos enfermos com o monograma JHS (OURMPIX03g; OURMPIX04h; OURMVIA05) Missais com representações dos diversos momentos (incluir sobretudo a Última Ceia, que não aparece nos painéis) Gomil e Lavanda (simbolizando o lava-pés (OURMGOM01/ OURMLAV01l)) Cruzes Processionais

Sacras com a Última Ceia (IMPASAC25ax) e a Crucifixão (IMPCSAC02ap/ IMPCSAC09ar)

Ourivesaria	Atributos de imagens sagradas Objetos relacionados com a eucaristia (e suas guarnições têxteis) Objetos relacionados com a iluminação Objetos relacionados com funções específicas: batismo, incensar, ablução, aspersão Objetos processionais
Livro antigo	Campo não incluído no presente trabalho, mas com bastante potencial.
Procissões	Imagens de andor (São Veríssimo, não movível: ESCIVER43; Virgem com o Menino: ESCIVIR49; Santo António, não movível: ESCIANT38) Cruzes processionais (OURMCRU01/ OURMCRU02ac/ OURMCRU03ad) Lanternas processionais (OURCLAM01ag/ 06ag) Pálio (TEXCPAL01af; OURCVAR07af/14af) + Umbela (TEXMUMB01) Estandartes (TEXMBAN01; TEXMBAN02; TEXMBAN03; TEXMBAN04) Castiçais de acólito (OURICAS01t/ 06t; OURICAS07u/08; OURICAS11w/12w) Conjunto de incensar (OURMNAV01i/ OURMTUR01i) Conjunto de aspergir (OURMCAL01j/ OURMHIS06j/ METIHIS08) Píxides dos enfermos (METMPIX01; OURMPIX03g; OURMVIA05) Ampola do óleo dos enfermos (METMAMP01) Ostensório (OURMCUS01c) + píxide (ESCMPIX03)



Ilustração 1: Fachada principal [Oeste] da igreja em 18 de fevereiro de 1975. Arquivo da Igreja Matriz de Valbom **Ilustração 2:** Vista da fachada Oeste da Igreja Matriz de Valbom. Dezembro de 2012. Rosa Marques



Ilustração 3: Obras efetuadas entre 1972 e 1984 para alargamento do espaço religioso. Arquivo da Igreja Matriz



Ilustração 4: Antiga entrada da capela mortuária, hoje serve um dos espaços museológicos, 2012. Rosa Marques; **Ilustração 5:** Entrada no *hall* de atendimento, sacristia e sala museológica (1º andar), 2012. Rosa Marques



Ilustração 6: Fachada contemporânea da Igreja Matriz de Valbom. Arquivo da Igreja Matriz



Ilustração 7 e Ilustração 8: Estrutura interior da Igreja Matriz de Valbom até 1972. Vista do altar-mor e dos altares laterais e colaterais. Arquivo da Igreja Matriz



Ilustração 9: Altar do Santíssimo Sacramento. Antigo altar-mor, conservado na capela-mor, agora simples capela lateral, 2012. Rosa Marques; **Ilustração 10:** Interior da Igreja Matriz de Valbom, até 1972. Coro alto, púlpito e porta principal. Arquivo da Igreja Matriz



Ilustração 11: Interior da Igreja de Valbom. Vista do novo altar. 2012. Rosa Marques

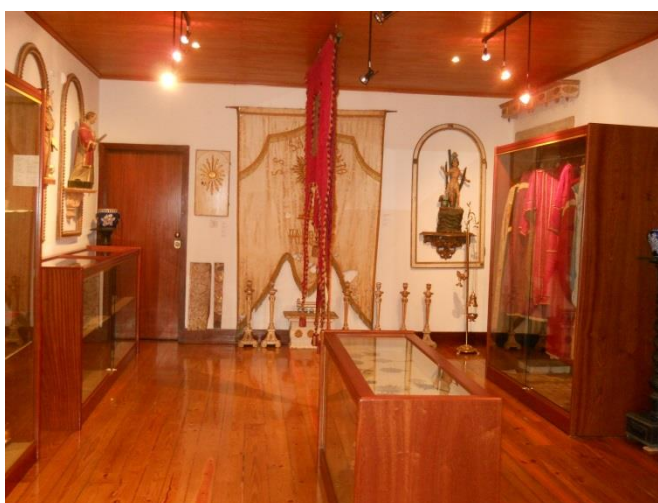


Ilustração 12 e Ilustração 13: Primeiro espaço de exposição. Vista direita e esquerda.



Ilustração 14 e Ilustração 15: Segundo espaço de exposição. Vista de dois extremos da sala.

ARTE RELIGIOSA PORTUGUESA

Fabrica as mais lindas
imagens, em madeira
e terra cota

Doaramento de Altares,
Encenação das Imagens
e consertos

Julio Monteiro

R. das Fontainhas, 191 Tel. 22943

PORTO, 30 de Junho de 1977

O Sr. Parocho de Valbomem Rece

Restouros de 2 Imagens em madeira, Tachado Natural do Segundo Orden de Jans e Boras de Maria	Nonpo 0
Restouros de 4 Imagens em madeira, 1.ª de Fátima e 3.ª das Dores Immaculada conceição e Imagem de 1.ª Virão Conçificado	5.000,00
Total	9.000,00
Nove mil e nada	

Pago
Julio Monteiro

[illegible]

94

Pagando a Fabrica
 de granitos e blocos
 de 2 pedestais
 para - uma para do Sagr.
 e o 2 para o Maus.
 na quantia de 3.400,00
 Falta 20 de Maio de 1977

 Manuel
 Pde - foi pago por cheque
 pessoal n.º 85-2728.

Ilustração 22: ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Nota de pagamento (manuscrita) à Fábrica de Granitos Lda., por dois pedestais para as imagens dos Sagrados Corações, em 20 de maio de 1977

Manuel Pinto de Lima, Lucra.
(primeira impressão) Vila da Feira
 CANTARIAS E GRANITOS POLIDOS
 VILA DA FEIRA - PORTUGAL
 28 de Fevereiro de 1975

Cartilhado da Registo n.º 1770

Emenda(s) / Nota(s)
 Fatura de Sobres Gastos de Talbon, Id.ª.
 71180

DUPLICADO

Fatura N.º 838/75

Deve:

QUANTIDADE	DESIGNAÇÃO	PREÇO UNITÁRIO	PREÇO TOTAL
1	Altar em granito polido n.º 7		7.700,00
1	Ambão em granito polido n.º 7		4.600,00
1	Soleiras em granito bruido n.º 5	0,750	1.125,00
4	Soleiras " " " "	2,677	10.708,00
3	Soleiras " " polido n.º 7	3,130	9.390,00
	Transporte e colocação		2.000,00
			27.523,00
			1.750,00
			29.273,00

75-1.1.

São: Vinte e oito mil novecentos trinta e oito escudos e 70/100.

30/01/75

38208

10/11/75

7.070,00
 6.441,00
 2.000,00
 15.511,00

Ilustração 23: ARQUIVO DA IGREJA MATRIZ DE VALBOM. Fatura n.º 838/75 emitida pela casa de cantarias e granitos polidos Manuel Pinto de Lima, Lucra. Sita na Vila da Feira. Datada de 28 de fevereiro de 1975. Aquisição de altar, ambão granito polido e soleiras em granito bruido.

Gráfico 3: Distribuição das imagens pelos espaços de exposição, com organização por sexo e material.

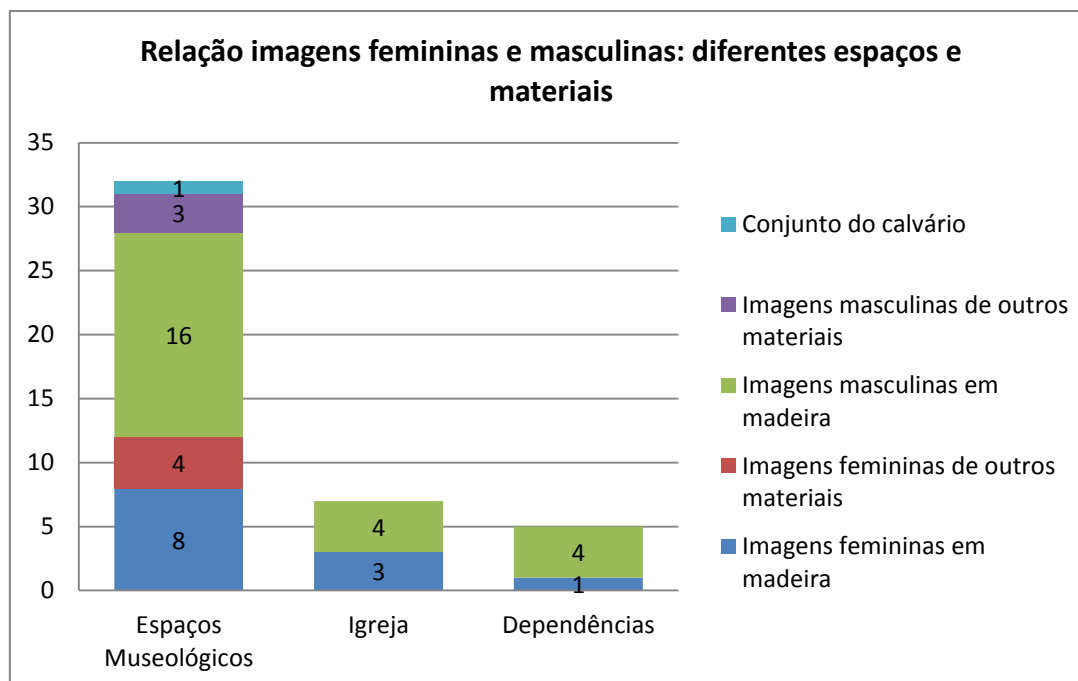
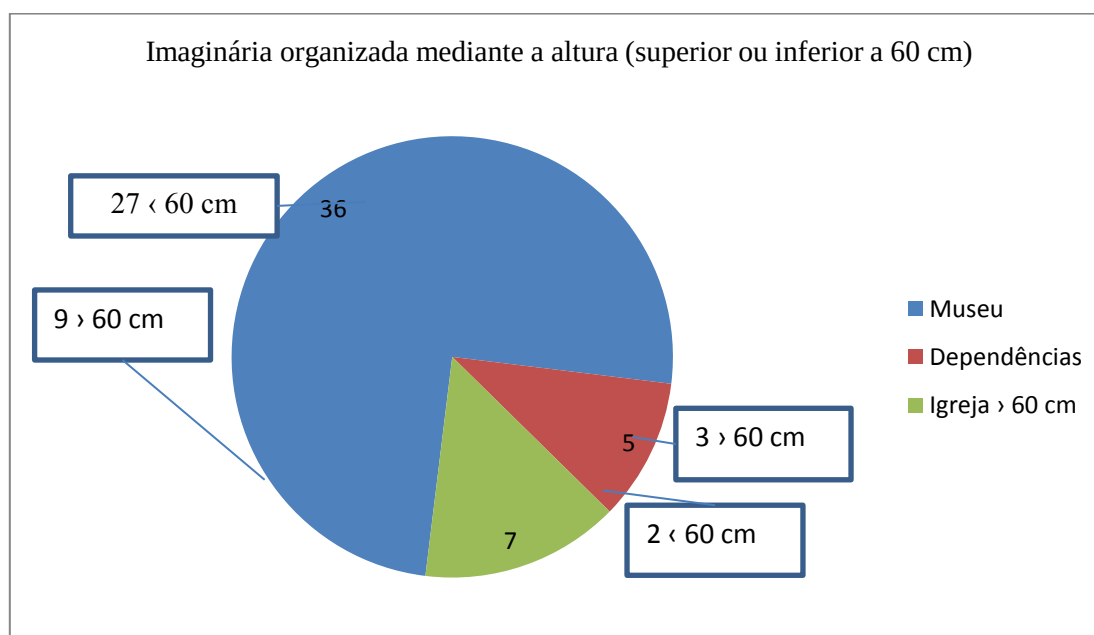


Gráfico 4: Disposição da imaginária mediante a sua altura. Valor de referência: 60 cm, altura máxima das prateleiras.



ANEXO II: PROPOSTA DE GUIÃO PARA VISITA, TEXTO PARA FOLHETO DE DIVULGAÇÃO E PROPOSTA DE CATALOGAÇÃO DAS PEÇAS

Guião (mais de 12 anos)

Junto da fachada primitiva da igreja: no século XII (1101-1200) a paróquia de Valbom já possuía igreja, estando esta estava sob a invocação de São Veríssimo, seu padroeiro. Com o desejo de conhecer o território português e seu potencial, o Marquês de Pombal mandou realizar um inquérito nacional a todas as freguesias, que se tornou essencial após o terramoto de 1755, procurando-se levantar os estragos ocorridos (que também atingiram Valbom). O resultado deste inquérito foi publicado em 1758: *Memórias paroquiais* ou *Dicionário Geográfico de Portugal* e é uma fonte preciosa para conhecer, entre outras coisas, a vivência religiosa valboense no século XVIII. Esta construção data, precisamente, do início do século XVIII e segundo a população substituiu a Capela de São Roque como matriz da paróquia, aparecendo descrita no mesmo *Dicionário*. O edifício sofreu uma grande ampliação nos finais do século passado que lhe alterou por completo a espacialidade e arquitetura. Porém sobreviveu o primitivo eixo espacial, limitado pela fachada principal (onde nos encontramos) e pela capela-mor em frente a esta.

Entrando no espaço interior: Percebe-se a dimensão e contemporaneidade do espaço atual, que não estariam presentes aquando a sua construção. A capela-mor, dedicada desde o seu início ao Santíssimo Sacramento e a São Veríssimo (imagem de finais do século XVII) tornou-se agora uma capela lateral do novo espaço. O altar tem caráter neoclássico, austero e de fácil leitura e beneficiou, ao longo dos anos, de diversas ações de restauro, reestruturação e pintura. Santo António é outro dos oragos que o constitui desde a primeira descrição (embora a imagem não seja a mesma). Os dois nichos laterais à passagem do arco de triunfo, com o Sagrado Coração de Jesus e o Imaculado Coração de Maria, representam simbolicamente a localização de dois retábulos colaterais primitivos (fornecer fotografia do espaço no folheto) e delimitam a largura do primitivo edifício.

Subindo ao coro-alto: Um *Arrolamento de Bens Cultuais* realizado em 1911, trouxe uma nova descrição do espaço, com o aumento do número de retábulos (de três para oito, incluindo o mor. É deste espaço que se crê possuir documentação fotográfica) e consequentemente, de imaginária sacra, quase toda ela agora em Museu. A nave disporia de janelas laterais colocadas acima da altura dos retábulos. Chama-se a atenção

para o vitral de Júlio Resende datado de 1975, quando as obras estruturais haviam terminado. A nova construção foi inaugurada apenas em 1984.

A atenção da comunidade voltou-se então para um novo altar, também ele elevado e assinalado pela imagem de Cristo Crucificado, da mesma época.

Na descida: Imagem das Santas Mães – do século XVIII, um excelente exemplar do trabalho de estofado, ou seja, imitação de tecidos que se fazia na época. Este tipo de imagens é vulgarmente designado por Santa Ana, mas representa três gerações: a Matriarca, Maria e Jesus. Tema familiar. Foi uma das primeiras imagens do novo espaço, fruto de doação (assinalada na base). Em 1911 possuía altar próprio.

Depois entra-se na primeira sala museológica, antiga capela mortuária: A igreja comporta, desde 2006/2007 dois espaços organizados para a mostra de imagens e de objetos que perderam a sua utilização religiosa, muitos deles devido à nova disposição da igreja (1972-1984). Este primeiro núcleo é sobretudo dedicado à pintura, destacando-se os painéis retabulares de grandes dimensões: *Adoração do Santíssimo Sacramento* e *Santa Ana Mestra* (XIX-XX), bem como o *Santo Sudário* – representação de Cristo Morto, gravada no lençol que terá envolvido o corpo após a descida da cruz e o depositar no túmulo. O exemplar parece pertencer ao século XVIII e em 1911 é referido na sacristia. Como objeto de devoção era frequentemente utilizado no período litúrgico pascal, podendo figurar em pequenas procissões – não havendo para Valbom referência de tal. Encontramos também uma coleção de Missais litúrgicos e de objetos processionais, como o pálio, que servia para solenizar a passagem do sacerdote e do ostensório nas procissões públicas. Pano suportado por oito varas realizadas por ourives de prata portuense. De igual forma, seis lanternas, do tipo gótico – pela aproximação da das suas linhas à da arquitetura – também adquiridas à cidade do Porto, neste caso à *Casa José Rodrigues Teixeira e Filho*, em 1948. Ainda hoje são utilizadas; O fragmento de altar aqui presente corresponderá a um dos últimos retábulos laterais executados para o espaço religioso e foi conservado das campanhas de obras do século XX onde tudo o resto desapareceu.

De novo na igreja: a imagem de Nossa Senhora das Neves, do século XVII, mas com tratamento decorativo, por estufagem já do século XVIII, muito próximo do da imagem das Santas Mães. Foi alvo de culto fervente após 1758 e até ao século XX, com romagem e arraial que se realizava perto da igreja.

Junto à saída: Três obras importantes da autoria de Júlio Resende: a via-sacra (15 painéis cerâmicos abstratos com o percurso da Paixão de Cristo) e dois vitrais narrativos

da hagiografia de São Veríssimo (incluir leitura iconográfica do painel: segundo a tradição São Veríssimo e as suas irmãs: Máxima e Júlia receberam a visita de um anjo em Roma pedindo-lhes para voltarem a Portugal e darem testemunho da sua fé. Estes assim fizeram e entregaram-se em Lisboa aos perseguidores romanos. Depois de sofrerem múltiplas tribulações físicas foram degolados e atirados ao rio. Porém, por interceção divina os seus corpos não afundaram, pelo contrário vieram ter à praia onde foram recolhidos por cristãos).

Saindo do edifício contempla-se a nova fachada contemporânea e o átrio de acesso, voltando-se a entrar pela porta lateral, de acesso à sacristia e outras dependências.

Sobre a sacristia e escritório do pároco situa-se o segundo espaço museológico, na que foi, nos primeiros anos, sala de reuniões para as diferentes coletividades religiosas. Neste segundo núcleo destacam-se as coleções de imaginária, ourivesaria e paramentaria. Aqui vamos encontrar muitas das peças de estatuária que pertenciam aos retábulos da igreja até 1972. As primeiras devoções valboenses dedicavam o altar-mor a quatro oragos: São Veríssimo, padroeiro, Santo António, São Lourenço Justiniano, e São Sebastião (contra as pestes) e os colaterais à Virgem das Neves, Santa Rita (imagem do século XVIII), Santa Teresa (com nova imagem do século XIX) e a Imaculada Conceição (cujas presente imagem é do século XX e foi adquirida à casa portuense *Nossa Senhora do Rosário*). Entre 1758 e 1911 houve um aumento do número de retábulos e de santos para os integrar, bem como a alteração das imagens dos seus primeiros locais: São Lourenço e São Sebastião (imagem recente, do século XIX) saíram do altar-mor para os altares laterais. A maioria dos santos tinha confraria, que se dedicava ao culto e à manutenção da imagem e seu altar (toalhas, flores e velas), mas também a obras de caridade e à exaltação exterior, por exemplo, em procissões. Nestas manifestações as confrarias vestiam as suas opas e desfilavam os seus estandartes, como estes exemplares: São Sebastião, São Veríssimo e Santíssimo Sacramento. Ambos os mártires apresentam iconografias estranhas às tradicionais: o primeiro surge representado no momento do seu suplício, como é comum, com o corpo trespassado por setas, mas a sua tez é escura e as suas vestes exóticas, como um endigena (obra do século XIX). Por sua vez, o padroeiro não mostra nenhum símbolo iconográfico evidente da sua identificação, podendo ser confundido com outro mártire (pela palma e a espada), não fosse a inscrição do nome sob a imagem. Ainda do final do século XVIII, será Santa Luzia, protetora dos olhos e fruto de frequentes ações de graças e oferendas, como as medalhas/ex-votos antropomórficos.

Do século XIX destaca-se o Menino Jesus, de pequenas dimensões, mas com uma particularidade bastante comum à época: ser uma imagem de vestir, tratada como autêntica criança. A sua confraria possuía enxoval de vestimentas e uma cama à francesa. Como era típico, ao Menino associavam-se objetos premonitórios do seu suplício: cruz e coroa de espinhos. Outra tipologia corrente era a do *Menino Jesus Salvador do Mundo*, representado num painel – fragmento de um estandarte processional.

A muitas destas imagens estão associados atributos decorativos e/ou iconográficos, como as palmas, coroas e resplendores, alguns deles oferecidos.

No campo dos objetos litúrgicos, destacam-se, pelo número, as peças relacionadas com a Eucaristia, mais especificamente, com o momento da consagração das espécies: pão e vinho em Corpo e Sangue de Cristo, o chamado mistério da fé: cálices, patenas, galhetas. A peça mais simbólica deste grupo é o ostensório, ou custódia, do século XVIII, que servia para a aparição e adoração solene do Santíssimo nas procissões (sobretudo na do Corpo de Deus) ou no trono eucarístico. Por outro lado, mediante a sua tipologia de cálice-tabernáculo (em separado) era usado pelo celebrante nas comunhões mais solenes. Píxides de madeira (com interior em metal dourado) são bastante invulgares, visto estes objetos serem rodeados por um rigor de beleza e perfeição. São nestes cálices com tampa que se guardam as partículas excedentes no sacrário.

A vertente de prataria engloba ainda as cruzes processionais, de prateiros do Porto, sendo que a mais majestosa ainda é usada nas procissões, bem como os conjuntos de incensar e aspergir. Relacionados com os sacramentos existem espécimes usadas no batismo e na extrema extrema-unção, o primeiro e o último sacramento que a igreja aplica. O batismo é realizado, vulgarmente entre cristãos, numa tenra idade, sendo aquele que integra a criança no povo de Deus. A extrema-unção é recebida pelo doente em estado terminal, como última unção, penitência e comunhão. O batismo pode ser administrado com recurso ao gomil e lavanda (objetos de feição perfeitamente quotidiana, mas que foram escolhidos para desempenhar rituais religiosos) ou à concha/vieira de batismo.

A visita pode ser concluída, se assim houver oportunidade, com uma ida à sacristia da igreja, para vislumbrar as duas imagens do século XVIII: São Francisco de Paula e um Santo António (sem certezas iconográficas) e ao escritório do pároco, onde se encontram um São José e uma Virgem com o Menino com inúmeros pormenores, incluindo orifícios para brinco e armação para ser levada em andor.

Guião (a partir dos 6 anos)

A visita guiada à Igreja e Museu São Veríssimo de Valbom para crianças foi ponderada como percurso narrativo com uma vertente mais hagiográfica e religiosa, incidindo-se menos na história do local e na sua arquitetura.

O trajeto pode ser iniciado do ponto exterior da igreja, na porta da primitiva fachada principal. Primeiro deve haver uma espécie de diálogo com as crianças (a partir dos 6 anos). Que espaço é? Já o conhecem? (se forem de Valbom) O que se faz lá dentro?

Pode-se dizer que o edifício quando foi construído no tempo dos avós e bisavós não era tal e qual como está agora. Perguntar se já viram igrejas antigas antes? Fazer a entrada e repetir a pergunta, esperar que alguém responda e depois dar dicas: o espaço é grande e novo, tem poucos santos e poucos retábulos (elucidar com o exemplo do altar-mor) apelar à imaginação e reconstruir o espaço pequeno da primitiva igreja dentro da nova e enche-la de retábulos (colocando-os de acordo com as fotos, que podem ser mostradas antes, procurando-se que as crianças adivinhem o que estão a ver e o coloquem no espaço).

Pode-se usar o *Cristo Bom Pastor* e os santos para narrativas mais catequéticas, visto que se fixa mais as informações historiadas que as históricas. Criar um pequeno questionário (para quem sabe ler e escrever, a partir do sete anos e com imagens para os mais novos, do género viste esta imagem? Lembras-te em qual dos espaços? Com setas e linhas, etc...)

Passar de seguida para a primeira sala. Já visitaram algum museu? O que tem dentro de um museu? (pequeno apêndice para a importância dos museus como forma de reunir coisas importantes). Fazer a leitura iconográfica das imagens, tentando sempre aproximar da realidade e do vocabulário da criança e que sejam eles a explicar o que veem. Focar também no fragmento de altar aproveitando-se, por exemplo, a existência de uma escultura e de castiçais para enquadrar a peça funcionalmente. Outra peça que chama a atenção é o pátio, que pode ser contextualizado, através de imagens e inclusive da experiência própria do participante.

A via-sacra de Júlio Resende, como abstrata que é pode ser um meio de decifração das cenas, sem haver a narrativa simbólica e todo o rigor científico-religioso. Apenas reconhecer personagens e separá-las dos espaços. De seguida, os vitrais, recorrendo à história dos três irmãos mártires (ajustando o termo à nova realidade e tratá-los por exemplo, por heróis).

No segundo núcleo, sala do primeiro andar, a diversidade de peças e funções é enorme. Talvez se deva focar nos objetos mais descritivos, como a imaginária e naqueles que têm correspondência quase direta com o quotidiano, explicando de forma sucinta a sua função no contexto religioso. Partir da experiência: Já vieram à missa? Têm alguma ideia de algum dos objetos? Já os viram? Para que servirão, que vos parece? (coroas, cálices, gomil e lavanda, etc...)

Concluir com outro pequeno diálogo, do que gostaram mais e do que não gostaram tanto. O que aprenderam?

Texto para folheto divulgador

O Museu *São Veríssimo* da paróquia de Valbom apresenta duas realidades complementares: as salas de exposição permanente e o espaço religioso que as une.

A igreja matriz foi construída no início do século XVIII, contudo, profundas alterações arquitetónicas entre 1972 e 1984, trouxeram ao edifício um espaçamento e aparência contemporâneos. Da primeira estrutura conservaram-se apenas a fachada original – que recebeu vitral do Mestre Júlio Resende, em 1975 – e a capela com o altar principal, com estatutos secundários ao novo espaço. Na zona destinada às celebrações religiosas encontramos imagens sagradas que permanecem a culto desde a criação da igreja, como a do padroeiro local, *São Veríssimo* – datada de finais do século XVII, a de *Nossa Senhora das Neves* (também do século XVII) e a das *Santas Mães*, já do século XVIII. Estas harmonizam-se com novas peças, como os painéis cerâmicos da via-sacra (1993) e os vitrais narrativos (1998) de Júlio Resende.

Por duas salas contíguas ao espaço celebrativo, foram distribuídas, entre 2006 e 2007 os objetos religiosos guardados desde as referidas transformações na igreja e muitos outros já afastados do uso litúrgico.

Na antiga capela mortuária, anexa à nave, incorporaram-se os objetos de maiores dimensões, como o púlpito e as lanternas processionais, do século XX e ainda em uso nas procissões locais. Destacam-se ainda os painéis a óleo: *Adoração ao Santíssimo Sacramento* e *Santa Ana Mestra* (datados de finais do séc. XIX) e ainda, a representação de Cristo Morto: o *Santo Sudário* (provavelmente de finais do século XVIII, inícios do século XIX).

Sobre a sacristia, um outro espaço museológico (o primeiro a ser criado). Neste núcleo está presente a imaginária religiosa, proveniente da destruição dos altares instalados no corpo da igreja até 1972. Do espólio antigo fazem parte: *São Lourenço*

Justiniano e *Santa Rita*, ambos do século XVIII. Já do século XIX destaca-se um *Menino Jesus* de vestir, com o seu enxoval. Deste século são também as imagens de alguns santos que, já devotados no século XVIII, viram as suas imagens serem substituídas pelas que persistem, é o caso de *Santa Teresa de Ávila* e *São Sebastião* *São Nuno de Santa Maria*, ou *Nuno Álvares Pereira*, surge em Valbom através da fundação de um grupo de jovens católicos: *Grupo Nuno Alvares Valboense*, que adquire a imagem ao santeiro J.F.Thedim, na Maia. A par da escultura salienta-se a Ourivesaria, desde os atributos de imagens (coroas), balizados entre os séculos XIX e XX – sendo alguns deles frutos de doações particulares – às cruzes processionais, com punção de prateiros portuenses do século XIX, a peça de maior aparato é o ostensório ou custódia de prata dourada. Desde Datada do século XVIII, esta peça de prata dourada exemplifica uma tipologia de cálice e tabernáculo, empregue abundantemente na sua época. Ainda hoje sai em procissão solene, mostrando o Santíssimo Sacramento pelas ruas de Valbom, sobretudo na festa do Corpo de Deus. As guarnições litúrgicas e os paramentos do celebrante e cocelebrante são outra das tipologias bastante expressivas neste espaço. Fora dos núcleos museológicos, a Igreja de São Veríssimo conta com exemplares de imaginária de vulto e peças de ourivesaria (relacionadas sobretudo com a eucarística: cálices e patenas) na sacristia.

Proposta de Catálogo

No princípio Deus disse:

“ «Façamos o ser humano, à nossa imagem, à nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. » [...] Ele os criou homem e mulherⁱ”.

Mas ambos desobedeceram ao Senhor pois apesar de este os ter proibido, comeram do fruto da árvore que estava no centro do jardim do Éden. A mulher (Eva), tentada e atraída pela serpente cometeu a transgressão e influenciou o homem (Adão) a idêntica ação. Por este motivo, ambos pecaram e foram castigados. No entanto é na punição dada à serpente que se encontra indícios de premonição: *Então o SENHOR disse à serpente:*

“ «Por teres feito isto, serás maldita entre todos os animais [...] Farei reinar a inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta esmagar-te-á a cabeça e tu tentarás mordê-la no calcanhar.» ” (Gn3, 14-15)

1. Imaculada Conceição | Nº Inv. ESCMCON05

Século XX (1911-1939)

Casa Saramago de Américo da Cunha Barbosa

Madeira policromada

Alt. 72; Larg. 27; Prof. 19,6

Exposição permanente

Aquisição

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu São Veríssimo de Valbom



O conceito da Imaculada Conceição foi um dos mais discutidos no seio da Igreja Católica. A invocação exorta o privilégio de Maria em ser a única descendente de Adão e Eva concebida e nascida sem o peso do pecado original, que recaí sobre todos os homens desde a primeira transgressão. Advoga-se que a Virgem foi escolhida por Deus, desde todo o início, para redimir a falha de Eva e para preparar a chegada do Salvador. Desta forma, a sua concepção não poderia ter sido idêntica à de qualquer outro ser humano: o Senhor a concebeu no ventre de Ana de forma imaculada, no momento em que Joaquim abraçou e beijou a esposa junto à porta dourada de Jerusalém. Os escritos que relatam o nascimento e infância de Maria de Nazaré não são canónicos, ou seja, não constam na Sagrada Escritura, mas sim nos ditos textos Apócrifos, como o

Protoevangelho de Tiago (séc. I/II), o *Pseudo-Evangelho de Mateus* (ou *Liber de ortu Mariae Virginis et Infancia Salvatoris*, séc. VI) e o *Evangelho do Nascimento de Maria*. Por isso este dogma teve várias oposições (por parte inclusive de ordens religiosas, como os dominicanos) e foi alvo de constantes reflexões, que visavam tornar Maria tão pura quanto seu filho, pois do seu ventre se geraria Aquele por quem todos esperavam. A definição foi tida como dogma de fé a 8 de dezembro de 1854, pelas mãos do Papa Pio IX, na bula *Ineffabilis Dei* – que proclamou a Virgem Maria como preservada e imune da culpa original, desde o primeiro instante da sua concepção por graça e privilégio de Deus onnipotente, que assim a preparou para a recepção de Jesus Cristo no seu seio virginal.

A origem iconográfica desta temática provém de textos incorporados na Sagrada Escritura. Estudos efetuados permitiram detetar passagens (sem qualquer menção direta ou indireta a Maria) que transmitiam os ensinamentos desejados pela Igreja. Destaca-se a interpretação retirada do livro do Apocalipse, de São João, por ser a que trouxe mais elementos à construção: "*Depois apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida de sol, com a lua debaixo dos seus pés e com uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça*" (Ap12,1). Deste excerto resulta o repouso da Virgem sobre um quarto lunar, com as pontas apontadas para cima e, apesar de não expreso na presente imagem, coroada por auréola com doze estrelas. A narração continua, acrescentando: "*Apareceu ainda outro sinal no céu: era um grande dragão de fogo, com sete cabeças e dez chifres (...) Depois colocou-se diante da mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho quando ele nascesse.*" (Ap.12, 3-4); "*O grande dragão, a Serpente antiga – a quem chamam também diabo e Satanás – o sedutor de toda a humanidade, foi lançado à terra e com ele, foram lançados também os seus anjos.*" (Ap.12, 9). Percebendo-se a colocação de um globo azul estrelado, envolvido por uma serpente, aos pés da Senhora. De mãos postas, a Imaculada quebra o estatismo com o avanço do joelho direito e com a viragem da cabeça para o lado oposto. Veste uma túnica azul claro, debruada e decorada a dourado e, sobre esta, manto azul-escuro, com interior cor-de-rosa. Este possui o mesmo tratamento da túnica. A cada uma das peças foi dada uma leveza e movimentação. Junto ao pescoço e sobre os ombros destaca-se uma espécie de lenço amarelo com círculos dourados, que realça o colar prateado usado. O rosto é redondo, de longos olhos abertos, definidos pelas sobrancelhas e lábios pequenos carnudos. O cabelo castanho ondulado e comprido é penteado para trás dos ombros. Toda a imagem nasce sobre uma coluna marmoreada, em azul e com os rebordos dourados.

O culto à Virgem da Imaculada Conceição era praticado em Valbom já em meados do século XVIII, de acordo com a descrição feita dos altares nas *Memórias Paroquiais*, ou *Dicionário Geográfico de Portugal* (1758). Estaria exposta no altar colateral do *Senhor Crucificado* (de cuja imagem não existe referência) no lado da Epístola. Porém, a presente peça, não é a primitiva, mas sim uma representação posterior, adquirida até 1939 (data da emissão de um aviso dando conta da falta de pagamento), na Casa Saramago de Américo da Cunha Barbosa, sita na Rua do Almada, 137 (Porto). Poderá tratar-se ou não da imagem referida em 1911, pela Comissão Jurisdicional dos Bens Cultuais no altar das Almas, juntamente com São Sebastião, Menino Jesus e Santa Teresa. Era a única invocação que, na época, não possuía confraria. Em 1971, antes das obras de remodelação às quais o espaço da igreja vai estar sujeito, ocupava a tribuna do altar colateral, do lado da Epístola, tendo na banqueta as imagens de São Sebastião e Santa Teresa.

Intervenções de conservação/restauro

Está documentada uma intervenção de restauro em imagem de madeira da Imaculada Conceição, datada de 30 de junho de 1977, na casa de Arte Religiosa Portuguesa de *Júlio Monteiro*, sita na Rua das Fontainhas, 191 (Porto)

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ALEJOS MORÁN, Asunción – *Valencia y la inmaculada concepción. Expresión religiosa y artística através de códices, libros, documentos y grabados*. Valência: Universidade de Valência, p.813.
- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Cultuais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- COUTINHO, Xavier B – *Nossa Senhora na Arte: alguns problemas iconográficos e uma exposição marial*. Porto: Associação Católica do Porto, 1959, pp. 9, 50
- DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL. Memórias Paroquiais: Valbom*. Porto (1758) vol.38, nº 15, pp.77-91.
- MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro*, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, pp.149-151.

2. **Santas Mães** | N° Inv. ESCIANA40

Século XVIII (1721)

Autoria desconhecida

Madeira policromada

Alt. 92; Larg. 61,5; Prof. 31

Afeta ao culto

Doação de Jerónimo (?) da Vinha

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



As denominações de Ana e Joaquim atribuídas aos pais de Maria resultam da consulta dos textos apócrifos, nomeadamente o Protoevangelho de Tiago. O casal recebeu, como bênção uma filha já em adiantada idade e após cada um ter visões angelicais com promessa de tal acontecimento. O encontro dos esposos à porta de Jerusalém é tido como o momento da milagrosa encarnação. O seu culto é tido pouco em conta (difundindo-se no Oriente ao longo do século VI e no Oriente no século VII, onde chegou com as cruzadas) até ao momento da discussão do Dogma da Imaculada Conceição, a partir deste momento, desenvolve-se todo um estudo genealógico aos parentes da Virgem Maria, de forma a provar a sua pertença à Casa de David, filho de Jessé, por inspiração da profecia de Isaías – "Brotará um rebento do tronco de Jessé e um renovo brotará das suas raízes" (Is 11,1). Supõe-se que esta teoria tenha sido lançada pelo abade Suger de S. Denis (XII). Resultam desta busca as imagens da Santa Parentela, que exploram a representação dos antecedentes femininos da Virgem (com Santa Ana e sua Avó Emerentia ou Emerenciana): A composição mais frequente dispõe Santa Ana e Maria como as Santas Mães (nome pelo qual também é conhecido este conjunto) com a Divina Criança, fruto da sua linhagem ao centro. Este trio vai ser frequente nos séculos XVII e XVIII sobretudo por mão das Ordens Franciscana e Carmelita que lhe dão um novo fôlego. É comum que Santa Ana tenha no regaço frutos que oferece a Jesus – caso do exemplar que figura no retábulo lateral do *Sagrado Coração de Jesus*, na Igreja Matriz de São João da Foz, no Porto.

A simples denominação *Santa Ana* foi, erradamente, associada a diferentes iconografias como *Santa Ana Mestra* ou seja, ensinando Maria a ler; com Maria ainda criança ao colo (que provém de tradições anteriores, já do século XII); ou Santa Ana sentada, com Maria no seu colo e esta com o seu Filho (séculos XVI-XVII) porém

apenas deve ser usada para identificar o culto de Santa Ana isoladamente, geralmente com um livro de orações na mão.

As figuras femininas representando a Virgem Maria e sua mãe Ana emolduram uma terceira imagem do Menino, ao centro. O rosto redondo é emoldurado pelo longo cabelo castanho ondulado e o seu olhar entreaberto e sereno centra-se no Menino. Enverga um vestido de mangas, azul celeste, debruado por largo galão dourado e decorado com motivos florais dourados, vermelhos e verdes. Esta veste, longa, é abotoada no peito. Pelos ombros cai-lhe um manto azul-escuro, igualmente, debruado a dourado e com motivos vegetalistas da mesma cor. Cobre-lhe o ombro esquerdo e descai no direito. A jovem Virgem mantém uma mão sobre o peito e com a outra apoia Jesus. O Menino, ao centro, é representado desnudo, apoiando-se de pé no colo de Maria e estendendo os braços para a matriarca. Santa Ana, de maiores dimensões, apresenta-se também ela sentada, sobre a mesma nuvem com querubins – dois ao centro e um de cada lado (mais elevados) – e voltada para o centro. Veste um longo vestido azul-escuro decorado com motivos floreados dourados e debruado à mesma cor. A personagem distingue-se da Virgem por colocar um véu azul de interior cor-de-rosa sobre a cabeça e uma espécie touca branca que se prolonga pelas costas, numa pintura que imita o arminho. A Senhora apresenta uma expressão mais fechada e distante e prepara-se para segurar a criança nos braços sem, no entanto, olhar para ela. Na face frontal da base marmoreada, a peça contém uma inscrição pintada que a identifica como doação de “*Jhom.ou Ohmo. [talvez Jerónimo] P.^{te} da Vinha*”, “*no ano de 1721*” e ainda uma intervenção na imagem “*reformada no anno de 1795*”.

A imagem das Santas Mães, referida apenas como Santa Ana na descrição das *Memórias Paroquiais* (1758) expunha-se no altar colateral do *Senhor Crucificado* (de qual imagem não existe referência direta), no lado da Epístola, associada à imagem da Imaculada Conceição para cuja temática contribui. No relatório de 1911 elaborado pela Comissão Jurisdicional dos Bens Cultuais da Igreja, a mesma imagem é colocada num altar próprio (ao qual pertenceria o painel de Santa Ana Mestra), rodeada pelas imagens de São José, de São Paulo (muito possivelmente São Francisco de Paula), de Cristo e de um personagem *desconhecido* (denominado assim mesmo). Desde o século XVIII que possuía confraria, que vulgarmente está ligada a uma classe profissional do ensino e às mães de família, mas também costureiras e carpinteiros. A imagem está afeta ao culto, no espaço religioso, mas destituída de qualquer altar (apresentando-se numa mísula).

Intervenções de conservação e restauro

Na própria peça encontra-se referência a uma reformatão da peça, datada do ano de 1795. Visto toda a inscrição se encontrar no mesmo tipo de letra, é provável que tenha sido feita ou retocada aquando este consolidar.

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICCIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Cultuais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- COUTINHO, Xavier B – Nossa Senhora na Arte: alguns problemas iconográficos e uma exposição marial. Porto: Associação Católica do Porto, 1959, pp. 50-56
- *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL. Memórias Paroquiais: Valbom*. Porto (1758) vol.38, nº 15, pp.77-91.
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p.23
- QUINTAS, Diana – Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011, p.32
- RÉAU, Louis – Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la bíblia: Nuevo testamento, tomo 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2, pp.153-154, 163-166 e 177
 - Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la A a la F Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.3, p.75-78

3. Virgem com o Menino | Nº Inv. ESCMVIR19

Século XVIII (?)

Autoria desconhecida

Madeira policromada

Alt. 41; Larg. 17; Prof. 17

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Maria é o nome da mãe de Jesus, o Messias. É tida como a personagem que transpõe o Antigo, para o Novo Testamento, pois nela se gera Aquele que, já sendo premeditado, cria um novo tempo, uma nova notícia e uma nova doutrina. Apesar das poucas referências, Maria permaneceu presente na vida do Filho, acompanhando-O quer em criança, quer em adulto, até ao momento da morte. Sabe-se que habitava em Nazaré e que estava noiva de José. Os seus antecedentes são relatados nos textos apócrifos (Evangelhos de Tiago e Mateus), revelando que era filha de Ana e Joaquim, já de avançada idade e que foi educada, desde os três anos, no templo, para receber uma disciplina consagrada a Deus. Quando alcança idade o Sumo-Sacerdote reúne os homens da descendência de David e a seleção é feita após o florir da vara de um dos presentes. Já desposada com José, a Virgem recebe a visita do Anjo Gabriel que a interpela e lhe indica a missão que Deus lhe conferira. Maria, prontamente, se diz serva do Senhor e aceita realizar a Sua vontade (Lc1,26-38). Depois deste discurso, Maria desloca-se a casa da parenta Isabel, que na sua velhice estava grávida de João, conhecido como o Batista, pela pregação de conversão que difundia. (Lc1,39-55). José aceitou Maria e seu filho, registrando-a em Belém, no recenseamento que Herodes havia imposto. Maria dá à luz nesta cidade da Judeia num singelo abrigo (Mt2,1-6 e Lc2,4-7) (mais detalhado nos evangelhos apócrifos, onde uma parteira atesta inclusive a virgindade de Maria após o parto). A última referência a Maria com Jesus ainda criança é aos 12 anos, quando o Menino se deixa ficar no templo de Jerusalém pelas festas da Páscoa (Lc2,41-50). Depois disto as referências tornam-se escassas: já depois do batismo de Jesus, aparece nas bodas de Caná, onde pede ao filho que se compadeça da falta de vinho, pedido pelo qual Jesus realiza o seu primeiro milagre (Jo2,1-11); Mais tarde visita o filho, mas não se sabe se este a recebe (Mc3,31-35; Lc8,19-21). As últimas referências estão no diálogo junto à cruz no qual Jesus entrega Maria aos cuidados de João, o Evangelista, seu discípulo mais novo (Jo19,25-27) e no Pentecostes, estando reunida com os discípulos aquando da descida do Espírito Santo. Depois disto mais nada é referido. Pela pouca informação recolhida, alguns dos seus episódios começaram a basear-se nos do Filho: nasceu imaculada e, após o seu passamento (narrado pelos textos apócrifos, legenda áurea e por obras de arte), terá sido levada ao céu de corpo e alma (Assunção).

Não realizou por si só qualquer milagre, nem deixou nenhuma relíquia para ser difundida, porém, como Mãe de Deus obteve inúmeros atributos e é evocada sob diferentes denominações, adaptando-se às necessidades de cada crente e ao local onde

aparece. Diz-se que Maria é a primeira intermediária e intercessora dos homens junto da Trindade.

A Virgem representada com o seu Filho ao colo é uma composição recorrente a diversas invocações marianas, pelo que, no presente caso, devido à quebra de suporte do membro superior direito, que apresentaria algo e não havendo nenhum outro atributo não é possível determinar especificamente o culto. Maria de Nazaré traja um vestido azul claro, cingido por cingulo, debruado a galão dourado e decorado com motivos floridos dourados e vermelhos. Sobre este um manto azul-escuro (cor tradicionalmente aliada à Virgem), de interior vermelho, que lhe cai do ombro esquerdo, envolve e é seguro novamente no lado esquerdo sob a criança. Tem, igualmente, um largo galão dourado e motivos floridos. O seu rosto, largo, de olhos baixos e boca entreaberta é emoldurado por um longo cabelo escuro que lhe cai pelas costas e pelo ombro direito. Apoia Jesus Menino nu ao colo no lado esquerdo, aludindo à sua maternidade. A peça possui uma pequena pega regular, em metal, na parte posterior da imagem, que poderá estar relacionada com a colocação ou encaixe da imagem nalgum elemento desaparecido.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro*, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, p.264
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, p.26
- QUINTAS, Diana – *Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011, pp.54, 67-69, 293

4. Virgem das Neves | Nº Inv. ESCINSN37

Século XVII

Autoria desconhecida

Madeira policromada

Alt. 76,5; Larg. 32,7; Prof. 26,8

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



De entre inúmeras invocações marianas encontramos a da Virgem das Neves, com celebração a 5 de agosto. A história desta devoção nasce em Roma do século IV, no ceio palaciano de um representante imperial. O casal nobre não possuía descendência, ponderando dotar, com a sua fortuna, a Igreja. De 4 para 5 de agosto, a Virgem com o Menino nos braços apareceu em sonhos ao esposo e pediu-lhe que construí-se uma igreja. Para a sua localização, a Senhora prefigurou um monte coberto de neve (em pleno verão). Nessa mesma noite, também o Papa Libério (352-366) teve a mesma visão, sendo-lhe indicado o monte Esquilino (que havia sido lixeira e cemitério, mas que se tornara num local desejado para as construções nobres) como lugar escolhido. Perante o milagre o fidalgo financia a construção da Igreja votada a Nossa Senhora das Neves (pelo milagroso nevão). Sisto III (432-440) substituiu esta primitiva construção por uma basílica nova em honra da virginal maternidade de Maria, hoje conhecida como Basílica de Santa Maria Maior.

A imagem apresenta uma Virgem Maria (frontal e estática) com o Menino (de pé), o qual sustenta com as duas mãos, como em qualquer outra representação mariana, sem qualquer tipo de atributo. No entanto, a imagem possui, na peanha, o título invocativo de *N.ª.S.ª das NEVES*. A Jovem possui um rosto redondo e expressivo – boca entreaberta (mostrando a dentição), queixo marcado, quase duplo; olhos de vidro, com pestanas desenhadas; sobrancelhas finas e fronte alta – emoldurado por longo cabelo castanho ondulado, que lhe cai assimetricamente pelos ombros. Enverga um vestido azul celeste, cingido e pregueado em leque, ocultando-lhe os pés. Este é rendilhado junto ao pescoço e profusamente decorado com flores e motivos fitomórficos estilizados em dourado. Sobre este, um manto azul-escuro, debruado e preenchido por motivos geométricos e enrolamentos ornamentais em dourado, lançado pelo ombro esquerdo e recolhido no mesmo lado. Usa véu curto, da mesma cor do vestido, mas sem motivos policromados. A superfície da indumentária foi sendo suavemente perfurada criando

reentrâncias propícias a jogos de luz e sombra, bem como de imitação à textura do tecido. A estufagem da imagem é posterior ao seu fabrico e encontra-se já danificada nas mangas do vestido. O Menino Jesus apresenta-se despido, percebendo-se proporções singelas; rosto pequeno e oval, emoldurado por cabelo curto encaracolado; olhos amendoados, definidos por finas sobrancelhas; lábios fechados e bem definidos. Iconograficamente pode segurar objetos simbólicos, como uma flor, um livro, um globo terrestre ou um fruto oferecido por Maria. Apesar da proximidade dos dois intervenientes, qualquer sentimento afetoso é afetado pela indiferença de olhares.

Nossa Senhora das Neves é referenciada pelos crentes valboenses como a mais antiga peça de escultura da Igreja. De facto, pela sua aparência formal rígida, enquadra-se na tipologia das peças do século XVII, às quais também pertencerá, afinal, a imagem do padroeiro São Veríssimo. O seu culto está então registado nas Memórias Paroquiais ou Dicionário Geográfico de Portugal (1758). Encontrava-se num dos alteres colaterais que ladeavam o arco triunfal, do lado do Evangelho. Ocupava a tribuna e dividia o retábulo com as Santas Rita e Teresa, todas com confraria. No registo efetuado pela Comissão Jurisdicional dos Bens Cultuais da Igreja, realizado em 1911, a imagem da Virgem das Neves manteve-se em altar próprio, dividindo o retábulo com a mesma Santa Rita, mas também com São Lourenço, Santa Luzia e Cristo. À sua confraria pertenceriam uma cruz de prata (com 5100g), uma vara de processional (OURMVAR04, com contraste do Porto, usado entre 1887 e 1938), dois pares de brincos, um par de contas em ouro, duas coroas, um resplendor e dois mantos. Acentua-se nestes pertences a importância que a imagem tinha e o gosto pelo seu adorno e pelas suas graças. Por documentação gráfica, datada de 1971, coloca-se a imagem no mesmo retábulo, juntamente com São Lourenço, Santa Rita e o Menino Jesus. Existiria uma grande festa com romeiros em sua honra, realizada num Souto perto da Igreja. A última feira deu-se em 1935, não se sabendo o teor da devoção.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Cultuais*; Valbom. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- *DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL. Memórias Paroquiais*; Valbom. Porto (1758) vol.38, nº 15, pp.77-91.

5. Menino Jesus | N° Inv. ESCMJES10

Século XIX (?)

Autoria desconhecida

Madeira

Alt. 47,5; Larg. 20; Prof. 13,5

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



O culto ao Menino Jesus, remete a devoção para uma imagem de Cristo ainda criança, desfrutando da sua infância. Destes primeiros anos muito pouco se sabe. Dos quatro evangelistas que integram a Bíblia Sagrada apenas São Lucas e São Mateus relatam a concepção e o nascimento de Jesus. Por outro lado, nos evangelhos apócrifos (Pseudo-Tomé; Pseudo-Mateus; Evangelho Árabe da Infância) e na legenda áurea são comuns episódios milagrosos e fantasiosos envolvendo o Menino na sua infância. Após Anunciação do Anjo Gabriel e da Encarnação no seio da Virgem Maria (Lc1, 26-38; Mt1, 18-25) Jesus – nome referido pelo anjo (Lc1, 31) – nasce em Belém, na Judeia, para onde Maria e seu pai José se dirigem durante o reinado de Herodes para um recenseamento (Lc2,1-7). Sem acolhimento em estalagens, nasceu num abrigo pouco condigno, cujas representações se tornaram múltiplas (entre gruta e estábulo ou a junção dos dois). Recebe primeiramente a visita dos Pastores (Lc1, 8-18) e de seguida a dos Magos, vindos do Oriente (Mt2, 1-12). Foi circuncidado (passado oito dias) e apresentado de seguida no Templo (Lc2, 21-24) – episódio também chamado de Purificação da Virgem e que acontece 40 dias depois do parto. Tornou-se exilado por causa da fúria de Herodes, que na ânsia de destruir qualquer ameaça ao trono manda matar todas as crianças recém-nascidas (Mt2, 13-16). Após a morte de Herodes a

Sagrada Família regressa do Egito e fixa-se em Nazaré, onde Jesus cresce e de onde lhe provem o cognome de “O Nazareno” (Mt2, 19-23). A partir daqui as descrições terminam. Quando voltamos a encontrar uma passagem sobre a vida de Jesus este já conta com doze anos e decorre por altura da Páscoa. Seus pais viajam separados por sexos para Jerusalém, no regresso o Menino fica no Templo sem que se apercebiam. Encontram-no de seguida entre os Doutores da Lei, discutindo questões teológicas (Lc2, 41-52).

No século IV estabelece-se que o nascimento de Jesus se celebra a 25 de dezembro, data que coincide com o solstício de inverno. A partir daqui surgem as primeiras formas de arte representativas da Natividade e de alguns episódios bíblicos da infância. No século XIII, São Francisco de Assis quer tornar a Divina Criança acessível e próxima dos crentes, incrementando representações da natividade de Jesus nas igrejas com vários elementos cénicos. A imagem do Infante foi definida por São Tomás de Aquino (1225-1274) que lhe configura candura e majestade. Por influência bizantina e franciscana (pobreza) a Criança aparece despida, na sua inteira humanidade, deitada sobre palhas da manjedoura (Lc1, 7) ou sobre o manto da Virgem.

As primeiras figuras do Menino, isolado das restantes personagens do presépio, surgem nos conventos femininos durante o século XIV. A partir do século seguinte prosperam as imagens de Jesus já com 4 ou 5 anos, mantendo a inocência e a nudez. Fruto dos ideais contrarreformistas (XVII) as representações tornam-se mais simbólicas, com o Menino como Salvador do Mundo – com um gesto de pregação e bênção (dedos médio e indicador da mão direita juntos), segurando uma pomba, os evangelhos ou um globo terrestre na outra mão ou sob os pés – ou as que predestinavam a sua paixão, ou seja, atribuindo ao Menino instrumentos do seu sacrifício, como cruzes e coroas de espinhos. Tornou-se também comum, sobretudo no final do século XIX, início XX, conceber vestes preciosas para vestir as imagens e peças de mobiliário, como camas.

A presente peça em exposição data desta última época, demonstrando o gosto pela criação de enxoval e pela posse de mobiliário, neste caso uma cama, *à francesa*, relatada no levantamento realizado pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais da Igreja, em 1911. Do mesmo relatório constam também instrumentos da Paixão que acompanhavam a imagem, nomeadamente uma pequena cruz de prata e uma coroa de espinhos. A estatueta de Jesus Criança apresenta-se frontal, mas dinâmica, visto que parece (pelo avanço do pé esquerdo em relação ao direito e pela abertura dos braços) caminhar. Enverga uma veste branca, em tecido, com bordados nas extremidades e

cingida na cintura – funcionando como uma imagem de roca com braço de encaixe para facilitar o vestir. Rosto oval, olhos azuis, ar sereno e sorridente emoldurado por cabelo castanho curto e ondulado.

O culto ao Menino Jesus é registado, pela primeira vez em Valbom, em 1911, com o relatório efetuado pela Comissão Jurisdicional para os bens da Igreja. Nesta descrição, a imagem encontrava-se num dos altares laterais, dedicado às Almas do Purgatório, juntamente com a Imaculada Conceição, São Sebastião, Santa Teresa e Cristo. Através de documentação gráfica datada de 1971, percebe-se a presença da imagem do Menino num nicho do retábulo colateral no lado do Evangelho, altar dedicado à Virgem das Neves.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

6. Menino Jesus Salvador do Mundo (Fragmento de estandarte processional) | N° Inv. PINMMEN06

Século XIX (1857)

Autoria Desconhecida

Óleo; tela e cartão (suporte); seda (galão da moldura)

Alt. 48; Larg. 39

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



O presente painel a óleo sobre cartão e tela, representando um Menino Jesus Salvador do Mundo (comum desde o século XVII), é fragmento de estandarte processional. Segundo o relatório da Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais da Igreja (1911), a Confraria do Menino Jesus tinha na sua pertença uma bandeira vermelha e suas pertenças. O objeto crê-se que de grandes dimensões, era levado em procissão (suportado por haste central) pelos membros da confraria em questão, de modo a fazerem-se identificar e representar dignamente. Através de registo fotográfico, datado

de cerca de 2007, especula-se que o estandarte fosse de damasco vermelho, com galão dourado franjado a debruar toda a peça. Na parte interior deste tecido figuraria então o pequeno painel retangular, disposto na vertical, ao centro. A figurinha do Salvador assenta frontal e de pé sobre um globo terrestre azul, decorado com pequenas estrelas. Os membros superiores afastam-se do corpo: o direito, erguido, abençoando ou em gesto de pregação e o esquerdo segurando uma cruz com longa haste (anexando aqui a simbologia dos instrumentos da paixão predestinando a morte de Cristo). O rosto é de criança, com bochechas rosadas bem marcadas e feição sorridente emoldurada por curto cabelo encaracolado. Traja túnica curta, beije, com padrão floral em renda e cingida na cintura por laço. Os pés ficam visíveis, interpretando-se uma atitude dinâmica de avanço. Na base marmoreada que apoia o globo, encontra-se uma inscrição reveladora da paróquia e da datação: *VALBOM 1857*. A peça poderá ter sido fruto de doação ou de aquisição por parte da confraria ou da paróquia.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ALCOFORADO, Ana; AMARO, Celeste – *O Menino dos meninos*. Coimbra: Museu Machado de Castro, 2007
- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICCIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Cultuais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro*, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, p.261.
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, pp31-32
- QUINTAS, Diana – *Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011, p.65
- RESENDE, Nuno - *Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus: Tarouca*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, vol. 2, pp. 112-115
- THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, pp. 134 e 136

7. Batismo de Jesus | N° Inv. PINCBAT03

Século XIX (?)

Autoria desconhecida

Óleo; tela e cartão

Alt. 237; Larg. 147,5

Exposição permanente

Proveniência Capela de São Pedro da Ribeira d'Abade

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Jesus de Nazaré procura João Batista nas margens do Rio Jordão para por ele se batizar. Na verdade, segundo os costumes da época, as crianças recém-nascidas eram circuncidadas, momento no qual era aceite o nome escolhido e depois apresentadas no Templo de Jerusalém. Desta forma, o bebé entrava para a comunidade do Povo de Deus.

O batismo era proclamado por João Batista, profeta que anunciava a chegada de um enviado de Deus, mais poderoso e digno que ele próprio: «*Eu batizo-vos com água para o arrependimento; mas Aquele que vem atrás de mim é mais forte do que eu (...) Ele vos batizará no Espírito Santo e no fogo*» (Mt3, 11); João procurava a purificação da população, o arrependimento e a consecutiva confissão e remissão dos pecados (simbologia que sempre ficou associada ao elemento água). Jesus quis dar o exemplo e demonstrar a sua humanidade e humildade iniciando desta forma a sua missão e a designada “vida pública”.

O episódio é constituído por dois momentos significativos: a purificação recebida pela água (que perante a natureza de Jesus não era necessária) e a teofania, ou seja, a manifestação de Deus-Pai pelo Seu Filho, enviando-lhe o Espírito Santo, na forma de pomba. Os dois intervenientes (sendo que neste painel devocional não existe a representação do anjo que espera com as vestes de Jesus) são colocados na margem do Rio Jordão (reduzido, nas dimensões, a um pequeno riacho). Jesus, de túnica (substituindo o tradicional *cendal/ perizonium* que seria necessário numa imersão) apresenta-se como um homem maduro, com longa barba e cabelos castanhos, mergulhando apenas o pé direito na água, apoiando-se no joelho fletido que mantém em terra. De cabeça baixa recebe a água que cai da concha /vieira usada por João Batista (típica da representação italiana). São João está em terra, descalço, avançando e inclinando-se sobre Jesus, com o braço direito levantado acima da cabeça deste para lhe verter a água batismal. Na outra mão sustenta o tradicional bastão em forma de cruz. A

sua aparência física é bastante semelhante à de Jesus, porém o seu aspeto é menos cuidado e a sua condição humilde é demonstrada na curta túnica castanha, sem mangas, cingida por um laço e na espécie de capa escura pelas costas, amarrada no pescoço. Na cabeça desenha-se uma auréola dourada. Sobre ambas as figuras descende, ao centro da composição uma pomba branca iluminada, como que fazendo a solene apresentação e confirmação do Messias (Mt3,13-17; Mc1, 9-11; Lc3, 21-22; Jo1, 31-34).

Na antiguidade o batismo era concedido através da imersão, ou seja, o catecúmeno entrava na água submergindo (forma como Jesus é representado em alguns exemplos artísticos, sobretudo nos mais antigos). Quando o batismo foi aceite como rito de pertença à comunidade cristã – daqueles que se converteram ao cristianismo acreditando na Ressurreição de Jesus Cristo e no poder que ele transpôs para o batismo através do Pai/ Filho e Espírito Santo – iniciou-se a construção de edifícios: batistérios, propícios para este ritual em massa. Os catecúmenos, após realizarem preparação e de renunciarem ao pecado, professando a fé em Deus, entravam numa espécie de piscina e sobre as suas cabeças era derramada água pelo sacerdote. Os novos cristãos eram ungidos pelo óleo do Santo Crisma, envergavam a veste branca e recebiam cirio aceso, sendo a celebração confirmada pelo Bispo com a unção da fronte e a imposição das mãos. No Ocidente os costumes evoluíram de forma diferente, recorrendo-se à infusão, ou seja, ao apenas derramar da água sobre o catecúmeno, sem necessidade de submergir o restante corpo. Foi reconhecido como o primeiro de sete sacramentos ou seja, de sete graças concedidas por Deus, sem o qual nenhum dos outros podia ser administrado. Todo o cerimonial foi simplificado no Concílio do Vaticano II (1962-1965), porém manteve-se a presença da água, da veste branca, da luz e da unção do peito, testa e sentidos do catecúmeno.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- COSTA, P. António Ferreira da - *Cartilha sacramental da Diocese do Porto*. Porto: Asha, 1945, pp. 8-13;
- DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, pp. 47-48 e 158

- DICIONÁRIO enciclopédico da Bíblia*. Org. A. Von den Born. Petrópolis: Vozes, 1971, pp. 162-165
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, p.262
- MASSA – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, pp.317-318.
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p39
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la biblia: Nuevo testamento*, tomo 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2, pp. 307-313

8. **Via Sacra** (15 painéis) | Nº Inv. CERIVS01 a CERIVS015

Século XX (1993)

Júlio Resende

Cerâmica

Alt.16; Larg.123

Afeta ao culto

Aquisição

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



Designada, igualmente, por *Via Crucis* ou Via Dolorosa, esta devoção tem como objetivo recordar os momentos da Paixão de Cristo, narrados pelos evangelistas (Mt26-28; Mc14-16; Lc22-24; Jo18-20), ou seja, o sofrimento e agonia protagonizados por Jesus desde a prisão no Horto das Oliveiras, onde se encontrava a orar com os seus discípulos, até à morte na cruz. Este percurso pressupõe paragens meditadoras e de oração em cada estação. Pelo seu carácter é particularmente relevante nas semanas da designada Quaresma – período de quarenta dias que antecedem a festa da Páscoa. No século XVI foram fixados 14 passos, mas atualmente a Via Sacra é constituída por 15 cenas, tendo-se incluído a Ressurreição.

Os painéis, com desenho de Júlio Resende, estão unidos não só pelo conteúdo temático, mas também pela formatação artística. O artista plástico estabeleceu placas escultóricas, com composições horizontais, preenchidas por formas estilizadas, em relevo policromado. Predominam as tonalidades frias, como o azul, em todos os fundos (monocromáticos e indefinidos), os verdes e castanhos sobretudo na natureza e os brancos, nas arquiteturas e nas vestes, contrastando com os amarelos/dourados do equipamento dos soldados romanos (elmos e escudos). Os pormenores descritivos foram depurados ao máximo, não havendo lugar ao extraordinário à identificação narrativa. A anatomia humana não segue os cânones do rigor físico, havendo desproporção/ alongamento; bem como um sobrepor de níveis em profundidade, ou seja, um brincar com a perspetiva. Em todos os passos a figura de Jesus Cristo é centralizada e identificada iconograficamente: auréola (sinal de santidade), veste branca, barba e cabelos castanhos (aparência correspondente a um homem maduro).



Ilustração 24:primeira estação

A primeira estação (**CERIVS01**) da presente Via-Sacra representa uma cena exterior e florestal, em que Jesus é a única personagem. Trata-se do momento da *Oração no Horto das Oliveiras (Getsémani)* que precede a Última Ceia, episódio pelo qual se iniciam algumas Vias Sacras. Cristo apresenta-se sentado no chão, inclino sobre si mesmo, com o joelho levantado e os braços caídos sobre o corpo. As feições do rosto, aguçado, desaparecem, dando-se a noção de abatimento pela pose que ostenta: “Disse-lhes então: «A minha alma está numa tristeza de morte; ficai aqui e vigiai comigo». E adiantando-se um pouco mais, caiu com a face por terra, orando e dizendo: «Meu Pai, se é possível, afaste-se de mim este cálice. No entanto, não seja como Eu quero, mas como Tu queres»” (Mt26,36-39). Sabe-se que os discípulos estavam com ele no jardim apesar de distanciados, motivo pelo qual são representados em muitos painéis referentes ao primeiro momento, na maioria das vezes adormecidos, seguindo os relatos bíblicos da narração (Mc14, 32-41 e Lc22, 39-46)



Ilustração 25: Segunda estação.

O segundo passo da paixão (**CERIVS02**) refere-se à *Prisão de Jesus*. Estando ainda no horto com os restantes discípulos, chega Judas, que já havia deixado o grupo dos doze seguidores de Cristo, com um grupo de soldados para O prenderem (Mt26,47-56; Mc14,43-50; Lc22, 47-53 e Jo18, 1-10). Ao centro do painel identifica-se Jesus Cristo, numa posição frontal para o observador. Encontra-se rodeado por três figuras que O agarram, reconhecidas, pelo uso de elmos dourados, como soldados romanos. Dois deles estão de perfil e um a 3/4. Nenhum dos seus rostos é perceptível. Reprodução de movimento/dinâmica é perceptível nos gestos dos soldados ao envolverem Jesus e na torção da cabeça que Este faz ao conduzirem-n’O para o lado oposto. Num plano mais recuado, no extremo direito do painel pode-se entrever uma outra personagem, apenas delineada. Poderá ser Judas a assistir à cena que havia provocado? Ou um dos outros discípulos?



Ilustração 26: terceira estação

No terceiro painel (**CERIVS03**) representa-se *Jesus presente ao Sinédrio*. Após ser capturado, Jesus foi levado à presença do Sumo-sacerdote, para ser interrogado e lhe arranjam condenação. Reuniram-se então os anciãos do povo, sumo-sacerdotes e doutores da lei (Mc14, 53-65; Lc22, 66-71). Na narração de São Mateus (Mt26, 57-68) há a referência de que os que haviam prendido Jesus, o conduziram para casa de Caifás e que este Sumo-Sacerdote o interrogou, no entanto, o Evangelho de São João (Jo18, 12-14. 19-24) indica que foi Anás, sogro de Caifás que interrogou Jesus e que após o condenar por blasfêmia o manda amarrado a Caifás (forma como Jesus é apresentado no presente painel). Trata-se de uma cena semi-interna, onde o espaço fechado *loggia* ou pórtico – provido de embasamento e duas colunas – se contrapõe ao aberto onde se identifica Jesus Cristo. Na zona alta, sentado no trono – de costas altas – está um dos inquiridores: Anás ou Caifás Frontal ao observador não encara Jesus com quem deveria dialogar. Jesus encontra-se de pé, fora do estrado, de mãos atadas e com o rosto (indefinido) de perfil em relação ao observador, voltando-se assim para o Sacerdote. Nos planos secundários desenham-se inúmeros personagens apenas delineados, alguns soldados (devido ao capacete dourado, escudos e lanças).



Ilustração 27: Quarta estação

O presente episódio: *A negação de Pedro* (**CERIVS04**) preenche o painel da quarta estação da Via-Sacra e apenas é identificado (iconograficamente) pela lógica sequencial da narrativa bíblica. Trata-se de uma cena passada no exterior tendo como fundo vegetação e arvoredo, com a presença de duas personagens. Uma delas será Pedro e tratar-se-á do momento em que este é inquirido sobre a sua relação com o Messias. Ambas se encontram de verde, com aspeto maduro e sem traços diferenciadores. Pode-se propor que Pedro seja a figura encolhida, mostrando, após a sua terceira negação e percepção do ato, arrependimento. Na Bíblia, este inquérito a Pedro é tratado de formas diferentes: São Mateus e São Marcos relatam as três negações, já profetizadas por Jesus, de forma contínua, como se decorressem no mesmo espaço e tempo, após Jesus ser condenado pelo Sinédrio (Mt26,69-75; Mc14, 66-72). No entanto São Lucas coloca as três negações de Pedro antes de Jesus entrar no tribunal, momento em que Mestre e

discípulo cruzam o olhar (Lc22,54-62). Por fim, São João separa a primeira negação das duas últimas, colocando-a antes de relatar o interrogatório a Jesus (Jo18, 15-18.25-27)



Ilustração 28: Quinta estação

No quinto passo (**CERIVS05**) *Jesus é julgado por Pilatos*. Depois do Sinédrio Jesus foi levado ao Governador Pilatos (Mt27, 11-26; Mc15,1-15; Lc23, 1-8.13-25 e Jo18, 28 – 19,1-16). No painel distinguem-se dois espaços, um interior, transmitido pela presença de arcaria em volta perfeita e um exterior, onde se identifica Jesus Cristo. Dentro do pórtico apresenta-se Pilatos, sentado num trono de costas altas. Rosto maduro, barbado, colocado de perfil para o observador, contrastando com o tronco frontal e novamente os membros inferiores de perfil. Apoia os braços na cadeira e segura, na mão esquerda um papel. Traja túnica azul, com ornamentação verde e castanha junto ao pescoço. O seu olhar conduz para o exterior, dialogando com Jesus (gesticulando e apontando), de pé e rodeado por um grupo de soldados com elmos dourados e lanças.



Ilustração 29: Sexta estação

O sexto painel (**CERIVS06**) é dedicado ao momento em que *Jesus é flagelado e coroado de espinhos*. Novamente nesta narrativa se encontra duas versões temporais: São Mateus (27, 26-31) e São Marcos (15, 15-20) declaram que, após o povo ter pedido a libertação de Barrabás e a crucifixão de Jesus, os soldados levaram-No para o pretório (pátio) e aí o flagelaram, coroaram de espinhos e o escarneceram. No entanto, São João (19, 1-15) coloca esta cena no meio da audiência com Pilatos. Este manda-O castigar e depois volta a apresentá-LO aos judeus, numa última tentativa de O libertar. Este episódio decorre no exterior e centra quatro personagens, de entre as quais se destaca a de Cristo, trajado de branco e com auréola. Apresenta-se frontal, mas com o rosto de perfil; os braços caem ao longo do corpo e um dos soldados agarra-o no à esquerda. Todos os soldados que o rodeiam estão de perfil e vestem trajes claros; o mais afastado segura numa lança. Torturam-no coroando-o com espinhos, embora a coroa não seja detalhada.



Ilustração 30: Sétima estação

A partir da sétima estação (**CERIVS07**) Jesus vai iniciar a sua caminhada para o Calvário carregando a cruz. Ao longo deste percurso de esforço vão acontecendo vários momentos que se vão recordando, como as três quedas, o Cireneu e o encontro com as mulheres, das quais se destaca Verónica, que lhe limpa o rosto, ficando com ele marcado no seu lenço. Apenas São Lucas não introduz o nome de *Gólgota* (hebraico, significando caveira ou crânio) como designação do local para onde Cristo foi dirigido (Mt27, 33; Mc15, 22 e Jo19,17). Jesus Cristo, a figura central, apresenta-se carregando às costas o madeiro da cruz, de grandes dimensões. Desenhado de perfil, abraça a cruz para a equilibrar sobre o ombro. Em torno dele deslocam-se soldados, todos de perfil e identificados pelos elmos e varas na mão.



Ilustração 31: Oitava estação

O oitavo (**CERIVS08**) passo especifica um dos momentos decorridos durante o caminho que Jesus efetua até ao Calvário: *Jesus é ajudado por Simão de Cirene*. Trata-se de uma referência breve nos evangelhos, mas valorizada pelo compartilhar do esforço de um Cireneu em auxílio do Senhor (Mt27, 32; Mc15, 20-22 e Lc23, 26). Apenas João desvaloriza a ação. No painel, com uma orientação compositiva oposta ao anterior, destaca-se Jesus, ao centro, carregando a cruz com o auxílio de Simão de Cirene. Esta segunda personagem segue atrás de Cristo, sendo representada de frente, com o rosto a 3/4, emoldurado por barba e longo cabelo castanho. Traja azul e com um dos braços transpõe a haste da cruz.



Ilustração 32: Nona estação

No nono painel (**CERIVS09**) *Jesus consola as mulheres de Jerusalém*, episódio apenas narrado por São Lucas (23, 27-31). Acompanharam Jesus no seu doloroso percurso um grupo de mulheres chorosas, que o Messias tentou consolar pedindo-lhes que chorassem antes pelos seus próprios filhos. Pelas dimensões e colocação central distinguimos a imagem de Cristo, curvado sobre si, pelo peso da cruz (que sustenta no ombro esquerdo). É representado de perfil, de acordo com as características que o identificam em todos os painéis. Diante de si apresentam-se Jesus

três mulheres, de pé, duas delas com os rostos ocultos pelo braço da cruz. Todas de perfil, envergando mantos e véus castanhos.



Ilustração 33: Décima estação

A décima estação (**CERIVS10**) corresponde à *Crucificação de Jesus*, ou seja, ao momento em que este é pregado no madeiro da cruz, segundo São Marcos às 9 horas da manhã (Mc15, 25). O momento em si não é relatado de forma promenorizada por nenhum dos evangelistas canônicos, tendo sido alvo de múltiplas e diversas composições iconográficas e simbólicas.

Desde a feitura e o número de cravos, à forma, cor e material da cruz, bem como ao procedimento e colocação do corpo. Neste caso concreto o autor dos painéis optou pela colocação da cruz no chão e o elevar da mesma com Cristo pregado. Não se consegue perceber se adotou os três pregos ou os quatro, um para cada membro. A cruz é deposta na diagonal e apresenta a figura de Cristo, despido, deitado sobre ela, de braços esticados (com os pulsos a serem pregados). Rodeiam-no três personagens, duas de costas para o observador e outra de perfil. O soldado ajoelhado, de elmo e veste verde, parece querer erguer a cruz ao alto.



Ilustração 34: Décima-primeira estação

O episódio descrito no décimo-primeiro passo da Paixão de Cristo (**CERIVS11**): *Jesus promete o Seu Reino ao bom ladrão*, apenas é narrado, canonicamente no Evangelho de São Lucas (23, 33.39-43). Jesus foi crucificado entre dois malfeitores, um à direita e outro à esquerda e segundo os restantes evangelistas foi provocado e insultado por estes (Mt27, 38.44; Mc15, 27-28.32 e Jo19,18). No entanto São

Lucas toma o cenário para “dar uma catequese” sobre arrependimento e que este traz a salvação, mesmo a quem viveu toda a vida no pecado. No presente painel o autor optou por dar foco aos dois homens em diálogo, Jesus e o malfeitor, que ficou conhecido como “o bom ladrão”, não enquadrando nenhuma outra personagem. Ambos se encontram desnudos, apenas com *perizonium* em torno da cintura, de braços abertos, pregados na cruz. A figura de Cristo é distinguida pela presença de auréola. Apesar da apresentação frontal do corpo, Jesus encara de frente a personagem à sua esquerda com quem tem um diálogo. Esta figura secundária é representada com uma policromia mais escura e é desenhado com traços mais demarcados que os de Cristo.



Ilustração 35: Décima-segunda estação

O décimo-segundo painel (**CERIVS12**) apresenta *Jesus crucificado com sua mãe e João*. Este encontro e o discurso que se seguiu apenas é referido por São João (19, 25-27). Este evangelista, presente aos pés da cruz diz-se acompanhado por várias mulheres, como a Virgem Maria, sua irmã, mulher de Clopas e Maria Madalena. Os restantes evangelistas

descrevem um conjunto de mulheres lamentando-se, mas colocam-nas à distância (Maria de Magdala, Maria mãe de Tiago e José e Salomé (Mt27, 55-56; Mc15, 40-41; Lc23,49). Jesus entregou sua Mãe aos cuidados de João, seu discípulo. A cruz é apresentada na diagonal (ocupando a totalidade do comprimento do painel), com a figura de Jesus Cristo, de grandes dimensões, pregada (braços esticados, corpo despido e pouco definido a nível da musculatura). O enquadramento dado pelo autor corta os membros inferiores de todas as personagens, incluindo das que se colocam aos pés da cruz. É impossível distinguir entre homens e mulheres: todos se vestem de verde, com a cabeça coberta por véus e de rostos impercebíveis. Nenhuma destas figuras parece encarar Cristo, mantendo os rostos baixos.



Ilustração 36: Décima-terceira estação

A décima terceira estação (**CERIVS13**) retrata a derradeira *Morte de Jesus*, o apogeu de toda a caminhada sofridora que percorreu. É o culminar da agonia do Senhor. Todos os evangelistas relatam este episódio, destacando as preces e os prandos que Jesus destinou a Deus Pai, expirando de seguida.

As trevas já haviam envolvido a terra desde o meio-dia, dando-se o final às três da tarde. Junto da cruz estaria um centurião e outros soldados guardando o corpo, bem como as referidas mulheres (Mt27, 45-56; Mc15, 33-41; Lc23,44-49). São João não refere qualquer presença, nem consequência da morte de Jesus (rasgo do véu do templo, o levantar dos santos dos seus túmulos), mas descreve como trespassaram o peito a Jesus com uma lança, para provar efetivamente o seu passamento. Esta ferida será uma das chagas mais devotadas, dando origem inclusive ao culto designado Sagrado Coração. O comprimento do painel é ocupado pelos braços da cruz, enquadrada apenas à parte superior, mostrando o tronco de Cristo, de braços esticados ao alto e mãos pregadas. A cabeça, com auréola, pende para a direita, mostrando-se sem força. Na parte inferior do painel vislumbra-se a cabeça de várias personagens, de rosto baixo, cobertura na cabeça e sem expressão.



Ilustração 37: Décima-quarta estação

Após a morte, o corpo é retirado na cruz e *Jesus é depositado no túmulo (CERIVS14)*. José, de Arimateia, membro do conselho dirigiu-se a Pilatos e pediu para sepultar Jesus. Nicodemos auxiliou-o e levaram o corpo de Cristo, envolto num lençol novo para um túmulo aberto na rocha. Jazigo novo, nunca utilizado e situado numa espécie de horto. As mulheres continuam presentes, seguindo os benfeitores para saberem onde se depositara o corpo do Senhor. Jesus morto e envolvido num lençol é reconhecido nos braços de quem o coloca dentro da abertura da rocha, que funciona como moldura à cena. As personagens que descem o cadáver não são reconhecíveis, parecendo haver mistura entre homens e mulheres (estas de cabeça tapada). Nota-se a dinâmica da ação pela pose das figuras e a alternância entre as que estão de pé, curvadas e ajoelhadas.



Ilustração 38: Décima-quinta estação

Às convencionais 14 etapas que terminavam com a morte e deposição no sepulcro do corpo de Jesus Cristo, acrescentou-se um último passo: *Ressurreição de Jesus (CERIVS15)*. Jesus Cristo é a única figura representada. O Messias encontra-se ao centro, com um braço levantado (triumfante, é comum que nestas representações também transporte um estandarte) e outro caído ao longo do corpo. A figura parece flutuar, diagonalmente, sem grande rigor anatômico, no vazio indefinido do fundo, surgindo do meio de formas triangulares. Ainda semidespido, apenas com *perizonium*, apresenta-se frontal, com aparência madura (barba e cabelo longos) e auréola. As formas parecem todas sobrepostas, sem grande noção de perspetiva. Todo o relevo é tratado com reentrâncias e texturas para refletir a luz.

Os painéis foram adquiridos em 1993, ao artista plástico local: Júlio Resende, autor que já havia colaborado para o embelezamento da Igreja Matriz com um vitral para o coro, em 1975 e contribuirá *à posteriori* para os vitrais da entrada, com a narrativa hagiológica de São Veríssimo, padroeiro da freguesia. Não existem registos e indícios da mudança de local dos referidos 15 painéis, supondo-se que foram realizados para serem lidos em conjunto e colocados à entrada da atual construção religiosa.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007; Rosa Marques (2012)

Bibliografia e fontes

- DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, pp. 276-277
- MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro*, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, pp.225-226, 273, 336, 376-377, 408-409.
- MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 197
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p65
- QUINTAS, Diana – *Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011,p.95
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la biblia: Nuevo testamento*, tomo 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2, pp.487-493

9. Conjunto de Sacras | N° Inv. IMPCSAC07ar/ IMPCSAC08ar/ IMPCSAC09ar

Século XX

Autoria desconhecida

Metal; Papel; Vidro

Laterais: Alt.32; Larg.21,5; Prof.2

Central: Alt.34,5; Larg.37,5; Prof. 2

Exposição permanente

Proveniência desconhecido

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



As sacras são pequenos painéis colocados sobre o altar, com os textos imutáveis de auxílio ao sacerdote quando se oficializava a missa em latim. Estiveram em voga até ao Concílio Vaticano II (1962-65), altura em que se percebeu a falta de uso, perante a perda de valor do latim numa cerimónia vulgar/dominical.

Geralmente um conjunto é composto por três peças independentes, cuja central se destaca pela maior dimensão em relação às restantes. No presente exemplo, os textos iluminados – em más condições de conservação e apresentando uma iconografia vulgar, com desenho comum a outros conjuntos na posse do mesmo Museu de São Veríssimo – são enquadrados por molduras de prata, cinzeladas e com recorte irregular/ondeante. Em torno do vidro corre uma cercadura de efeito cordiforme, seguindo-se uma superfície decorada superior e inferiormente, por pontilhado e lateralmente por estrias, largas e incisadas na diagonal. O contorno externo destas orlas baseia-se em articulações de volutas em “C”, mais ou menos fechadas, com festões e elementos vegetalistas (folhagens). Como remate central superior forma-se uma empena, ornada por volutas, enrolamentos vegetalistas e concheado. As sacras apoiam-se em dois pés, criados por enrolamentos folhados.

As sacras laterais são em tudo idênticas entre si, exceto no texto apresentado e no episódio ilustrado. A primeira (**IMPCSAC07ar**) diz respeito ao Prólogo do Evangelho de São João (1,1-18), que sintetiza a transcendência de Jesus como Filho de Deus, feito carne no seio de Maria, anunciado por João Batista, mas não reconhecido pelos homens. A segunda (**IMPCSAC09ar**), aos textos da *Aquam Benedicens* e *Manus Lavans*. Os excertos inserem-se num campo único, cercado por orlas geométricas coloridas (a superior e inferior idênticas, com elementos e “Z”), excetuando a direita, onde surge uma banda mais larga, de fundo verde, ornada com enrolamentos orgânicos e rematada por arco trilobado, terminado de forma apontada. Nesta área inserem-se figuras, na primeira, um jovem, de cabelo longo, imberbe e com auréola. Este traça túnica branca, sobreposta por manto vermelho. Encontra-se de perfil, em relação ao observador, levantando a cabeça para encarar a Santíssima Trindade. Deus-Pai aparece como um ancião de cabelos brancos e barba longa. O seu busto é enquadrado numa circunferência, idêntica à que emoldura Jesus (homem maduro, de barba castanha) e a pomba do Espírito Santo (branca e de asas abertas). Na mão segura um livro e pena de escrever, atributos de evangelista, nomeadamente São João, autor do excerto da pagela. Na segunda sacra lateral, apresenta-se o momento da *Anunciação a Maria* (Mt.1, 18-25; Lc.1, 26-38). A jovem dispõe-se como João, envergando túnica rosa, manto azul e

auréola. O seu olhar é elevado para um anjo que se coloca por entre o desenho da letra “D”. Este veste túnica branca sobreposta por manto vermelho. Encara a Virgem de mão levantada e sobre ela paira a pomba branca envolta em circunferência de luz.

A sacra central (**IMPCSAC08ar**) possui três campos de redação, organizados verticalmente e preenchidos com textos destinados a momentos distintos da celebração. Desta forma, na primeira área encontramos as orações da Glória (*Gloria in excelsis Deo...*) e do Credo (*Credo in unum Deum...*); no espaço central dispõem-se os excertos destinados à Consagração (*Hoc est enim corpus meum* e *Hic est enim cálix sanguinis...*); por fim, no último segmento expõem-se trechos referentes à oferenda dos dons (*Sacerdos offerens hostiam super patenam dicit* e *Offerens cálice dicit*). As orlas que contornam a composição apresentam-se díspares entre si – excetuando a superior e a lateral esquerda com motivos geométricos em “Z”. A direita é ornada por grinalda vegetalista sobre fundo amarelo e a inferior conta com um friso composto por hexágonos e triângulos coloridos, estes últimos pontuados por florões dourados. Cada um dos cantos é decorado: os dois inferiores com motivos vegetalistas e os dois superiores figuração. Enquadrando a letra G maiúscula, a figura de Cristo ressuscitado, tipo triunfante – com o estandarte da vitória sobre a morte na mão. Assume posição frontal e gesto de bênção; do lado oposto, um anjo sentado, de túnica vermelha, segurando entre as mãos um livro com a capa inscrita por Alfa e Ómega. Filetes pontilhados subdividem as áreas textuais em três campos idênticos, recebendo o central o episódio, em grandes dimensões, de Jesus morto na cruz (Mt27,45-50; Mc15,33-39; Lc23,44-46 e Jo19,26-30) – braços cravados, cabeça pendente, nudez que revela a chaga do peito (Jo19,31-36). Nimbo raiado na cabeça e auréola sob o corpo para o destacar – venerado por dois anjos alados, com túnica brancas e asas de cor, um de cada lado, em oração.

O Museu São Veríssimo de Valbom possui, no seu acervo, um vasto número de conjuntos de sacras e mesmo peças individuais. Apesar desta realidade, grande parte do espólio, remetido precisamente para um espaço afastado do público, encontra-se em muito mau estado de conservação. O presente exemplar mantém-se, apesar da falta de tratamento, em exposição permanente, por ser o único ornado com moldura em material digno de menção.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, p.326
- *MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p.127
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p.52
- *TESOUROS de Prata: espólio da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2007, pp. 68-71
- THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, p. 143

10. Santo Sudário | N° Inv. PINCSUD04

Século XVIII-XIX

Autoria desconhecida

Madeira; linho

Alt.204; Larg.105

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Pela falta de relíquias corporais de Jesus Cristo, desenvolveram-se certos objetos de culto antevendo a representação física do Senhor. De acordo com os relatos bíblicos, apenas o lençol novo, levado por José de Arimateia tocou no corpo de Jesus. Esta mortalha terá ficado impressa com as feições e o corpo inteiro de um Cristo torturado, com os cinco estigmas que comprovam a sua pregação e a ferida no lado. A sua existência, que se pretendia verídica, apenas foi conhecida em 1353 e o lençol manteve-se em mãos régias e de ordens religiosas. Fixou-se na Catedral de Turim e apesar de inúmeros testes científicos e especulações é admitido como simples objeto de culto,

mais valioso pela sua devoção, que pela sua autenticidade. A peça exposta no Museu de São Veríssimo de Valbom, de duas faces, é uma representação bastante recente de Cristo Morto, não sendo por isso gravada através de sangue e suor, mas sim de óleo sobre linho. A imagem exposta representa o corpo de Jesus, desnudo (apenas com *perizonium*), com os membros superiores cruzados sobre a cintura e os membros inferiores alinhados. São identificadas várias chagas de tortura, nas mãos, nos pés e a do lado (reconhecidas na devoção das cinco chagas) escorrendo sangue. Rosto maduro, de traços bem delineados, emoldurado por longo cabelo e barba ondulados. Em cada extremidade do linho colocam-se dois pesos cilíndricos de madeira de forma a enrolar ou estender o pano. Optou-se pela cor sanguínea, para maior aproximação ao real, mas vislumbra-se diversos repintes avivadores da cor, não datados. Com o passar do tempo o seu tecido sofreu algum desgaste, merecendo atenção. Os sudários não são objetos muito recorrentes, estando sobretudo ligados às cerimónias pascais, que em Valbom não teriam grande tradição, pelo menos relatada.

De acordo com o levantamento realizado pela Comissão Jurisdicional para os Bens Culturais da Igreja (1911) na sacristia da Igreja Matriz de Valbom exista um Sudário, não se sabendo se em exposição, se salvaguardado, nem se lhe estava destinada uma participação especial nalguma eucaristia.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- FÁBRICA DA IGREJA PAROQUIAL DE VALBOM - *Convenção Voz de São Veríssimo de Valbom*. Nº 30 (junho de 1983)
- RESENDE, Nuno – *Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus: Lamego*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, vol. 1 p.231
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p.67-68
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la biblia: Nuevo testamento*, tomo 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.2, pp. 23-32

A consagração ou transubstanciação do pão e vinho no Corpo e Sangue de Jesus Cristo é o momento nuclear da celebração cristã, visto ser o da proclamação e aceitação do dito “mistério da fé”. A igreja revive em comunidade a oferta que Jesus faz de si mesmo aos seus discípulos na vivência da Páscoa Judaica, celebrizada como Última Ceia, repetindo o mesmo ritual e palavras, com objetos ungidos (com óleo do Crisma) e benzidosⁱⁱ.

11. Cálice | N° Inv. OURMCAL02

Século XVIII-XIX

Autoria desconhecida

Metal\ Prata |prateado; Prata |dourado

Alt.26,2; Diâmetro 12,3

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



12. Cálice | N° Inv. OURICAL06

Século XX

Autoria desconhecida

Metal\ Prata; Prata| dourada

Alt.19; Diâmetro 11,5

Afeto ao culto

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



A associação simbólica entre o vinho, fruto da videira e por sua vez do trabalho do homem e o sangue de Jesus é feita pelo próprio Cristo inúmeras vezes ao longo dos seus discursos. Na verdade, a videira é uma das plantas recorrentes em parábolas e sermões catequéticos, funcionando inclusive como elemento de comparação e metáfora entre Jesus e os seus discípulos, entre os crentes e a Igreja: “*Eu sou a Videira; vós, os ramos*” (Jo15, 5). O primeiro milagre elaborado por Cristo, a pedido de Maria, foi precisamente a transformação da água em vinho, nas bodas de Caná (Jo2,1-11). Antes da designada *Última Ceia*, o Messias já havia prefigurado: “*«Em verdade, em verdade vos digo: se não comerdes mesmo a carne do Filho do Homem e não beberdes o seu*

sangue, não tereis a vida em vós. Quem [...] bebe o meu sangue tem a vida eterna e Eu hei-de ressuscita-lo no último dia [...] o meu sangue uma verdadeira bebida»” (Jo6, 53-55). Neste seguimento e dando provas desta primeira afirmação, Jesus institui a Eucaristia na sua Ceia Pascal com os discípulos. Aqui especifica a utilização do cálice e intensifica a simbologia do vinho: *“Enquanto comiam, Jesus [...] tomou um cálice, deu graças e entregou-lho [aos seus discípulos], dizendo: «Bebei dele todos. Porque este é o meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos, para perdão dos pecados.»*” (Mt 26, 26.27-28). *“Depois da ceia, fez o mesmo com o cálice, dizendo: «Este cálice é a nova Aliança no meu sangue, que vai ser derramado por vós»*” (Lc22, 17-18) – o mesmo consta em Mateus (14, 23-24). Desta forma, o cálice torna-se presença indispensável no rito eucarístico. Para além da consagração, o cálice é ainda utilizado, no momento da comunhão nas duas espécies – na qual a hóstia consagrada deve ser embebida no vinho do cálice e dada em comunhão reservada para especiais ocasiões. Pelo contacto com a espécie divina, os cálices devem ser executados em material precioso e se o interior da sua copa não puder ser em ouro deve ser, no mínimo, em prata dourada.

Ao longo dos séculos foram adotando tipologias e ornamentações distintas. Os presentes exemplos são bastante distintos entre si em ambos os níveis. A configuração apresentada no primeiro objeto (OURMCAL02) surge no século XVII: cálice austero, com haste em balaústre, copa estreita, duas pratas; desenvolvida continuamente nos séculos XVIII e XIX, sendo igualmente encontrada no século XX. Esta permanência temporal torna difícil a datação rigorosa da peça. Trata-se de um cálice com base circular alteada em dois registos, sem decoração. Haste em balaústre, com anéis salientes incisos por filetes horizontais e nó de forma periforme invertida. Tudo em prata branca, exceto a copa, campaniforme e sem ornamentação, que é realizada em metal dourado externa e internamente. O segundo exemplar (**OURICAL06**) é posterior e mais trabalhado. A base circular é composta por dois níveis decorativos: um rebordo em prata dourada, sem ornamentação e uma secção em prata branca, decorada com duas fileiras de pontilhado inciso e friso ritmado de cartelas – de interior liso, formadas pelo encadear de volutas em “C” – encimadas por folhagem estilizada e desenho de concheado estilizado, pontuado com cruz latina raiada e de extremidades trilobadas. Todos estes ornatos são delineados por pontilhado miúdo. Nó em forma de urna, com circunferências inscritas de diferentes dimensões. A copa desenvolve-se em dois níveis, com uma copa falsa, recortada e vazada, em prata branca, sobreposta à de prata dourada.

A banda, segmentada em módulos de folhagem estilizada, apontada e arcaria, enquadra instrumentos relacionados com a paixão e morte de Jesus Cristo, as designadas *Arma Christi*. Esta iconografia figura desde o século XVIII nos cálices eucarísticos, porém, o presente exemplo, escapa à produção campaniforme que predominou nos séculos XVIII e XIX e atingiu o XX e não apresenta a profusão do relevo decorativo preponderante das duas primeiras épocas.



Distingue-se a Cruz, os Cravos, os Dados, a Cana com esponja e a Lança. Todos objetos inumerados ao longo dos quatro Evangelhos Canónicos segundo o respetivo seguimento: “Jesus, levando a cruz às costas, saiu para o chamado Lugar da Caveira, que em hebraico se diz Gólgota [...]” (Jo19, 17). “Depois de o terem crucificado, repartiram entre si as suas vestes, tirando-as à sorte” (Mt27, 35). “Um deles correu a embeber uma esponja em vinagre, pô-la numa cana e deu-lhe de beber (...)” (Mc15, 36) “Mas, ao chegarem a Jesus, vendo que já estava morto, não lhe quebraram as pernas. Porém, um dos soldados abriu-lhe o peito com uma lança e logo brotou sangue e água” (Jo19,33-34).

A primeira peça abordada (**OURMCAL02**) encontra-se em exposição permanente, cultural e pedagógica no Museu de São Veríssimo de Valbom, juntamente com outros exemplares de objetos litúrgicos/eucarísticos. Encontra-se registada, através de fotografia, em uso na igreja matriz, durante as cerimónias, sobretudo festivas. O segundo objeto (**OURICAL06**) não é uma peça museológica, pois encontra-se ao serviço litúrgico da Igreja Matriz.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007; Rosa Marques (2012)

Bibliografia e fontes

- DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, p.80, 86, 199
- *MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p.119

-*TESOUROS de Prata: espólio da Santa Casa da Misericórdia do Bom Jesus de Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2007, pp. 54-57, 63

- *THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, p..124

13. Píxide | N° Inv. ESCMPIX03

Século XIX (?)

Autoria desconhecida

Madeira; Metal \ dourado (latão)

Alt.23,5; Diâmetro 13,5

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Os gestos e ensinamentos de Jesus visam sempre o entendimento dos menos letrados, através de comparações simples, com recurso ao quotidiano conhecido. Para além da videira e do vinho, Jesus paraboliza com campos de trigo e cereal, utilizando bens alimentares para manifestar os seus milagres e ilustrar os seus discursos. Um dos milagres efetuados é conhecido pela *Multiplicação dos pães e dos peixes* (Jo6,1-15). Da mesma forma que fez com o cálice de vinho, Jesus escolhe o pão para se caracterizar: “*Eu sou o pão da vida. (...) Eu sou o pão vivo, o que desceu do Céu: se alguém comer deste pão, viverá eternamente; e o pão que eu hei-de dar é a minha carne, pela vida do mundo*”. (Jo6,48.51) e ainda: “*Disse-lhes Jesus: «Em verdade, em verdade vos digo: se não comerdes mesmo a carne do Filho do Homem e não beberdes o seu sangue, não tereis a vida em vós. Quem realmente come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna e Eu hei-de ressuscita-lo no último dia (...)*»”(Jo6, 53-54). Porém, o momento mais significativo destas afirmações verificou-se durante a sua ceia pascal com os discípulos: “*Enquanto comiam, Jesus tomou o pão e, depois de pronunciar a*

bênção, partiu-o e deu-o aos seus discípulos dizendo: «Tomai, comei: Isto é o meu corpo.»” (Mt26,26). Ou “Tomou, então, o pão e, depois de dar graças, partiu-o e distribuiu-o por eles, dizendo: «Isto é o meu corpo, que vai ser entregue por vós; fazei isto em minha memória.»” (Lc22,19). Na eucaristia dominical, a comunidade de fiéis relembra o sacrifício de Jesus e proclama a aceitação deste “mistério da fé”, comungando os dons consagrados: “Porque, todas as vezes que comerdes deste pão e beberdes deste cálice anunciais a morte do Senhor, até que Ele venha” (1 Cor, 26).

A partir do momento em que as hóstias são consagradas e por isso tidas como presença física de Jesus Cristo, são guardadas num sacrário ou tabernáculo, dentro de píxides e constantemente iluminadas por lamparinas de azeite. A preocupação em conservar as partículas nos lugares de culto apenas surge no século IV, pois até então os cristãos mantinham-nas em casa com medo de profanação. A píxide faz parte do conjunto de vasos eucarísticos que entram em contacto com a espécie consagrada, pelo que deveria ser realizada em material nobre ou, no mínimo, o interior da copa revestido a dourado (como no presente exemplo). Recipiente benzido e protegido com tampa, o que permite a mobilidade. Recebe ainda o revestimento de um véu de píxide. A presente peça de museu reflete um caso invulgar desta tipologia, visto que o seu material base é a madeira, material não nobre e pouco visto nestes objetos. Trata-se de um vaso bojudo, com base circular, haste curta, em balaústre, com nó esférico achatado. Desenvolve copa larga, com rebordo recuado, para encaixe da tampa, terminada em esfera encimada por cruz em metal dourado. Interiormente, a copa é revestida a metal dourado, para o contacto com a espécie sagrada, o Santíssimo Sacramento.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Rosa Marques (2012)

Bibliografia e fontes

- DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, p.199
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, p. 341
- RESENDE, Nuno – *Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus: Lamego*. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, vol. 1, p.208
- THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, pp. 124, 129-130

14. Ostensório | N° Inv. OURMCUS01c

Século XVIII

Autoria desconhecida

Metais\Prata | Dourado; Vidro

Alt.20; Larg.17,8; Prof. 6

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



No século XIII, mais propriamente em 1264, o papa Urbano IV oficializou a festa do *Corpo de Deus* (*Corpus Christi*), que foi mais tarde confirmada por Clemente V (1314). A cerimónia cumpria-se com a exposição solene do *Santíssimo Sacramento*, ou seja, da hóstia consagrada – que havia adquirido maior importância e visibilidade na vivência cristã – tanto no espaço religioso no designado *trono eucarístico*, como na procissão. O ostensório, comumente designado por custódia, foi adotado para este ritual, pela sua capacidade de mostrar e solenizar o Corpo de Deus.

A tipologia de peça apresentada: cálice, tabernáculo com estrutura arquitetónica, pêndulos e lúnula ou crescente eucarístico (OURMCRES01c), surge no século XVI, havendo apogeu nos séculos XVII e XVIII. A sua característica reúne num mesmo objeto a importância do Pão e do Vinho, essenciais na fé cristã, como Corpo e Sangue de Cristo. O cálice possui base circular, alteada em três registos decorativos: friso com folhagem e concheados; cabeças de anjo relevadas, enquadradas por longas asas e alternadas com florões; e novamente folhagem. O arranque da haste – em forma de balaústre – possui a forma de um tambor cilíndrico, ornado por espécie de arcaria incisa. Os anéis são salientes e adornados por filetes incisos. O nó adota o feitio de urna, de base bojuda achatada. A copa cálice é profusamente lavrada com elementos vegetais enrolados e estilizados, entrançados com volutas e outros segmentos curvos simplificados. Possui ainda uma espécie de friso liso, com limites salientes, que serve de encaixe ao tabernáculo – armação amovível, composta por base cilíndrica com faciais guarnecidos por figuras aladas e ladeada por mísulas em forma de aletas, com motivos fitomórficos. Destas aletas pendem pêndulos de vidro (quatro no total). O hostiário é enquadrado por estrutura arquitetónica semelhante a um *templete* ou baldaquino de quatro colunas estriadas, com o terço inferior axadrezado e lavrado em ponta de diamante, com capitel jónico simplificado. Sobre estas colunas corre um

entablamento de friso liso. Ao centro do espaço surge a custódia raiada – raios setiformes e ondulantes em alternância de dimensões – e elevada sobre pequena haste. Possui duas lentes de vidro como proteção e para exposição visível, sendo que uma (a posterior) funciona como porta (com dobradiça) de acesso e colocação da hóstia consagrada. Para expor o Sagrado Corpo, a custódia é ainda guarnecida por lúnula, uma peça amovível em forma de crescente lunar e que, neste exemplo, toma a imagem de um anjo alado. Sobre o entablamento levantam-se quatro pináculos balaustiformes e cúpula central, com decoração idêntica à da copa do cálice: enrolamentos e finos elementos vegetalistas entrelaçados. Para remate ergue-se uma estrutura cilíndrica com arcaria incisa, encimada por cruz latina. Para transporte possui estojo com interior forrado e moldado para o encaixe da peça.

No levantamento efetuado em 1911 pela Comissão Jurisdicional para os Bens Culturais da Igreja surge, como propriedade da Confraria do Santíssimo Sacramento, uma “*custódia de prata dourada com o peso de 3050g*”. Pela datação da presente peça, esta já se incluiria no espólio do Museu. Por documentação gráfica percebe-se que o cálice era usado à parte do tabernáculo nas cerimónias mais solenes.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Crítérios Fotográficos Cândida Gonçalves (2007)

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- *DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, pp.89, 96, 199
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, pp. 377 e 434
- MARTINS, Fausto – Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo. In *ACTAS do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto. Reitoria. 2 (1991)
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, pp.43-44
- *THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, pp. 88, 127 e 129

15. Adoração do Santíssimo Sacramento da Eucaristia | Nº Inv. PINCSAN01

Século XIX-XX (?)

Autoria desconhecida

Óleo; tela (suporte) cartão (suporte)

Alt. 338; Larg. 174,5

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



O tema da apresentação/Adoração do Santíssimo Sacramento é representado, entre as peças do museu, por um painel devocional. Pelas dimensões e tema podemos sugerir tratar-se da tela exposta na tribuna do retábulo-mor, onde estava em adoração o Santíssimo Sacramento, no sacrário. Por detrás, na tribuna, estaria, o trono eucarístico, estrutura piramidal fixa, surgida a partir do século XVII no barroco português, destinando-se à adoração solene do Santíssimo Sacramento no espaço religioso – doutrina tridentina de combate ao protestantismo, que nasce da chamada devoção das 40h (as mesmas que o corpo de Jesus se manteve sepultado) e do *lausperene*.

A composição, organizada na vertical, dispõe os elementos sobre um fundo castanho, com desenho enevoado na parte inferior e sem definição na zona superior. O ostensório é colocado em destaque, pousado sobre as nuvens. Corresponde à tipologia derivada dos castiçais/tocheiros (século XVIII, influência italiana), possuindo alta base troncocónica, bastante recortada e apoiada em pés pequenos e haste torneada. O hostiário é raiado e mostra o Santíssimo Sacramento. Desta peça emana um clarão radial, rodeado por rostos de anjo (três de cada lado e dois sob a peça) semelhantes a criança gorduchas e de caracóis. Os traços expressivos além de pouco definidos mostram-se distorcidos. No nível central do painel estão representadas duas outras figuras angelicais de corpo inteiro. Estão de perfil para o observador, voltando-se para o centro, de rostos baixos e em genuflexão. Ambas balançam um turíbulo dourado, objeto bíblico, cujo simbolismo expressa a ascensão das orações de todos os santos: “*Veio, então, outro anjo com um turíbulo de ouro e deteve-se junto do altar- Deram-lhe muitos perfumes para oferecer com as orações de todos os santos...E da mão do anjo, o fumo dos perfumes subiu diante de Deus, juntamente com as orações dos santos.*” (Ap.8, 3-4). Têm tez clara, rostos femininos, mas pouco delicados, emoldurados por longos

cabelos recolhidos num só ombro. Possuem asas e auréolas. Seguindo os seus olhares percebemos o enquadramento a um último conjunto simbólico: um cordeiro branco, deitado e enrolado, com um estandarte vermelho junto ao focinho. Este está dormindo sobre uma cruz de madeira e um livro de capa vermelha fechado – “*Depois, o cordeiro aproximou-se e recebeu o livro da mão direita do que estava sentado no trono. E, quando Ele recebeu o livro, os quatro seres viventes e os vinte e quatro anciãos prostraram-se diante do cordeiro*”. (Ap.5, 7-8)

Iconograficamente todos estes símbolos estão direcionados para o Cordeiro de Deus, nomenclatura pela qual Jesus Cristo ficou também conhecido. Tal como os sacrifícios que se realizavam para expiação dos pecados, mansamente Jesus se deixou conduzir ao sacrifício próprio, em prol da missão salvífica de Deus. Repousa sobre a cruz, objeto do seu martírio voluntário, mas ostenta o estandarte da vitória sobre a morte, demonstrando que o Reino de Deus se alcança numa outra vida, através da Ressurreição e que a morte não é o fim. O livro ilustra a Bíblia, fonte de toda a verdade cristã que foi deixada para orientação e conversão dos fiéis.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- DICIONÁRIO enciclopédico da Bíblia*. Org. A. Von den Born. Petrópolis: Vozes, 1971, pp.297-298
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, p. 368
- MARTINS, Fausto – Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo. In *ACTAS do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto. Reitoria. 2 (1991), pp.17-20, 23-24

16. Conjunto de incensar

Século XIX (1810-1818)

Autoria desconhecida

Metal\Prata

Afeto ao culto

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia São

Veríssimo de Valbom

Turíbulo | N° Inv. OURMTUR01i

Altura 31,7; Largura 23,5; Profundidade 6



Naveta | N° Inv. OURMNAV01i

Altura 13,7; Largura 18; Profundidade 7,5



O uso do incenso (do latim *incendere*: acender) já era conhecido no Egito muito antes das práticas cristãs. Tendo adquirido protagonismo a partir do século IV, quer na Missa, quer na Liturgia das Horas, quer noutras celebrações. O incenso – resina colhida no oriente – quando arde produz um aroma e fumaça específicos. Estas propriedades são vistas como forma de ascender as preces até Deus. Recorde-se que os Magos do Oriente, quando visitaram Jesus em Belém levaram-lhe incenso, oferenda dita de uma [divindade](#) (Mt.2, 1-12). O ritual está reservado a certos tipos de cerimónia solene (desde os séculos VII-VIII), obedecendo a todo um elenco de preparação e objetos específicos. Durante a cerimónia, o celebrante coloca grãos de incenso, retirados da naveta com o auxílio de uma colher e coloca-os dentro do braseiro ou caldeira do turíbulo para queimarem. Este momento deve anteceder o uso do turíbulo, para que haja tempo de se produzirem os efeitos visuais e odoríficos desejáveis que transporão o recipiente através dos vazamentos da tampa (ou chaminé) – que facilitam igualmente a circulação do ar que alimenta o braseiro. O objeto é oscilado de forma a espalhar o efeito e para isso servem quatro cadeias (ligadas a um guarda-mão, com forma de disco côncavo, com argola central e orifícios para a passagem das ditas cadeias) – sendo que a central permite a subida e descida da tampa, de modo a se colocar no interior os grãos e as restantes a união entre as duas partes da peça. A designação atribuída ao contentor do incenso: naveta relaciona-se com a forma iconográfica que o objeto costuma adotar: uma nau (ou nave), associada às atividades marítimas e à proximidade com a água, o que o torna elemento purificador. Para além da funcionalidade, ambas as peças, possuem uma vertente artística cuidada. A naveta assenta em pé alto, com base circular e haste balaustiforme, ornado com incisões concavas e friso geométrico no arranque,

do qual se desenvolvem os anéis salientes e nó esférico achatado. O vaso é naviforme, abraçado inferiormente por folhas de palma e preenchido por segmentos florais. A superfície da peça apresenta três quadros decorativos com motivos florais e folhagem incisa, sendo que uma das extremidades (idênticas entre si) é provida de dobradiça para abertura da tampa. O turíbulo apresenta-se em forma de urna, apoiado em haste com larga base circular. O bojo é preenchido, horizontalmente, por frisos côncavos e convexos, lisos ou vegetalistas (folhas de palma), ritmados por bandas verticais com folhagem estilizada e frutaria, tudo em relevo. O último registo da caldeira possui no rebordo três argolas para a passagem das correntes, coincidentes com argolas do bordo da chaminé. Esta peça superior é também relevada tarjas de folhas de palma, possuindo, no campo central, de maiores dimensões, os vazamentos, desenhando medalhões florais, enquadrados por grinalda vertical de folhagem e frutaria esférica. A tampa é rematada em cúpula vazada, ornada por finas folhas e encimada por coruchéu com uma anilha de metal por onde passa a cadeia central que permite levantar a tampa.

O conjunto de incensar, composto pela naveta, turíbulo, colher de incenso OURMCOL01i e ainda suporte para as peças (usado durante as liturgias) não se insere nos objetos musealizados, visto que não perdeu a sua funcionalidade litúrgica. De facto, embora se encontre exposto no Museu, é utilizado nas cerimónias que necessitam do cerimonial do incenso. São peças do início do século XIX, em prata, marcadas pelo contraste do Porto (P) de Alexandre Pinto da Cruz: numa das suas variantes nº 89 a nº 91 no caso do turíbulo e nº92, no da naveta (VIDAL, 1958, p.10)

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, pp.196, 199
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, pp. 392 e 395
- FALCÃO, D. Manuel Franco - *Enciclopédia Católica Popular*. <http://www.ecclesia.pt/catolicopedia/> 04-05-2012 21:22
- THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, pp. 145-146
- VIDAL, Manuel Gonçalves – *Marcas de contrastes e ourives portuguesas desde o século XV a 1950*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.10

17. Píxide dos enfermos | Nº Inv. OURMVIA05

Século XIX (?)

Autoria desconhecida

Metal \ Prata; Cordão

Alt.11,7; Larg. 9,5

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



O sacramento da Eucaristia não se esgota no momento da comunhão realizada durante a celebração e como tal, as hóstias consagradas, presença de Jesus Cristo inteira em cada espécie passou a ser guardada num sacrário dentro do espaço da igreja. Com a necessidade de se afirmar o culto à Eucaristia e ao Santíssimo Sacramento, a Igreja contra reformista reviu as doutrinas estabelecidas e empreendeu-se a afirmar os seus dogmas de fé. Para além da apresentação solene pública e processional (sobretudo na Festa do Corpo de Deus), do culto particular na igreja, o Corpo do Senhor era mantido no sacrário com o intuito de ser levado aos doentes, sobretudo em casos de aplicação da extrema-unção. Para o transporte exterior das espécies sagradas estavam reservados pequenos cofres transportáveis. A paróquia de Valbom possui cinco exemplares de porta-viático ou píxide dos enfermos. De material precioso: prata, as caixas, na maioria de forma circular, possuíam o interior dourado. A presente peça é mais elaborada: a caixa circular é centralizada numa armação em cruz latina. Uma das faces abre-se numa tampa de dobradiça fixa. Na extremidade de cada haste lateral – decorada com incisões vegetalistas encontra-se uma argola por onde passa o cordão de transporte. Toda a superfície é preenchida por decoração incisa respeitante a Jesus Cristo: na face principal o monograma IHS – *Iesus Hominum Salvator* (Jesus Salvador dos Homens) – e na posterior a cruz, com contorno pontilhado e envolvida por florões. As letras do monograma têm interior segmentado em ovais e sobre a letra H desenha-se uma cruz latina, com pontilhado interno, que nasce de um elemento vegetalista. Sob o “H” desenvolvem-se duas ramagens, uma videira, com parras e cachos de uva e uma espiga de trigo (símbolos eucarísticos). Ambas acompanham a forma circular do compartimento. As extremidades, superior e inferior da haste da cruz, são rematadas em balaústre.

Não existe qualquer referência à presente píxide dos enfermos em nenhum dos documentos consultados no Arquivo da Igreja Matriz de Valbom. Sabe-se que existia uma procissão destinada a levar o viático aos enfermos e entravados, mas nessa conduta a Sagrada Espécie ia colocada num ostensório.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Rosa Marques (2012)

Bibliografia e fontes

-*DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, p.277

- MARTINS, Fausto – Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo. In *ACTAS do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto. Reitoria. 2 (1991) 21-22

-*THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa:Fundação Casa de Bragança, 2004, p.123

18. Porta-paz | Nº Inv. ESCMREL01

Séculos XIX-XX

Autoria desconhecida

Madeira; Metal; Vidro

Alt. 23,5; Larg. 11; Prof. 8

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Podemos estar perante um porta-paz, peça, neste caso em madeira, com uma pega no reverso para transporte e exposição vertical (contribuindo para isso a base triangular). A estrutura – assente em pés geométricos, elevada de forma tronco-piramidal, com enrolamentos e concheados, formando uma cartela central lisa e terminada numa espécie de expositor com orla irregular, ornado por perlados, concheados, volutas (em “c”), florões e enrolamentos estilizados e recorte central em circunferência – só se desenvolve frontalmente, não ocupando a profundidade da base.

Por estas características foi tido como ostensório-relicário, sendo este óculo central o ostiário ou câmara para colocar a partícula ou relíquia, com abertura na face posterior da peça. Desta forma a peça serviria para apresentar o seu conteúdo aos crentes, figurar nos altares da igreja (com especial atenção no caso da exposição do Santíssimo) ou sair em procissões. Porém, encontra-se colocada uma medalha de metal, com moldura de perlados, relevo de um ostensório raiado e a inscrição SS.S (Santíssimo Sacramento). Esta medalha pode significar a anterior presença de um *agnus-dei*, ou seja, de um selo em cera branca que apresenta no anverso a efígie do Cordeiro Místico e no reverso imagens de santos ou as armas papais. Por outro lado, sendo um porta-paz a sua função era ser beijada a placa de pequenas dimensões e com iconografia religiosa, pelos fiéis e sacerdote no momento designado como “Abraço da Paz”

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Rosa Marques (2012)

Bibliografia e fontes

- *THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, pp. 94, 96, 107, 109-110

O culto dedicado àqueles que através da sua morte deram testemunho da fé que tinham em Cristo Ressuscitado nasceu desde muito cedo (IV). O primeiro mártir é inclusive mencionado nos Atos dos Apóstolos e outros relatos se lhe seguiram nas Cartas Apostólicas. Houve por costume anotar, em calendários locais, a morte destes personagens para que houvesse homenagem aos mesmos no aniversário da sua morte. Na verdade, moviam-se peregrinações para se prostrarem diante das relíquias milagrosas. A morte não era vista como o fim, mas sim como um novo renascer que estes santos tinham conseguido alcançar. Os pontuais calendários deram origem aos chamados martirológios, que se dedicavam à disposição da vida dos santos. Gregório XIII deu início ao que se tornaria, já com Sisto V (1586) no Martirológio oficial da Igreja, devidamente revisto no Concílio do Vaticano II. Muitas das histórias e nomes mesmo nunca atestados eram e mantiveram-se em devoçãoⁱⁱⁱ.

“Depois disto, apareceu na visão uma multidão enorme que ninguém podia contar, de todas as nações, tribos, povos e línguas. Estavam de pé com túnicas brancas diante do trono e diante do Cordeiro, e com palmas na mão.” (Ap7, 9) e “Vi ainda as almas dos que foram decapitados pelo testemunho de Jesus e pela Palavra de Deus, os quais não adoraram a Besta [...]” (Ap20, 4)

19. São Veríssimo | N° Inv. ESCIVER43

Século XVII

Autor desconhecido

Madeira policromada

Alt. 91,2; Larg. 34; Prof. 23cm

Afeta ao culto

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



Segundo as lendas, a história de São Veríssimo, mártir de Lisboa, não se fez individualmente apesar de muitas vezes ser cultuado de tal maneira (caso de Valbom). Um anjo interpelou-o, em Roma, juntamente com as suas irmãs: Máxima e Júlia, todos filhos de um senador romano. Foi-lhes confiada a missão de se entregarem, sendo eles cristãos, aos perseguidores de Diocleciano (284 a 305 d.C.), dando assim exemplo de fé. Vieram então para Lisboa (aparecendo por isso várias vezes representados com

roupagem de romeiros ou viajantes) e entregaram-se ao executor Tarquínio. Foram torturados, de forma semelhante à de outras personagens santas, com açoites, uso de instrumentos para fraturar ossos (ecúleo) e arrancar pele com pinças ou lâminas de ferro, por vezes em brasa. Aguentando os primeiros suplícios foram arrastados pelas ruas da cidade, apedrejados e por fim degolados (a 1 de outubro de 303/4); Os corpos foram lançados aos animais (aves e cães) e depois às águas (com pedras para submergirem e não serem localizados). Porém, os cadáveres voltaram às margens e foram recolhidos pelos cristãos que lhes deram enterro. O local permaneceu, supostamente, na memória dos lisboetas (sobrevivendo no seio da comunidade moçárabe) e para o apontar sucederam-se igrejas, uma delas, construída por D. Afonso Henriques após a conquista da capital em 1147. Com D. Sancho I terão chegado os freires de Santiago que montaram seu mosteiro nas imediações e depois o cederam para as Comendadeiras de Santos (visto a igreja ter como designação Igreja de Santos). A Dona Sancha foi revelada a localização das relíquias durante o reinado de D. Afonso III. Estas foram transladadas por ordem de D. João II (1455-1495) para o novo mosteiro das Comendadeiras em 05-09-1490. Este espaço tomou como designação Mosteiro de Santos-o-Novo (hoje igreja paroquial de São Francisco de Assis, no sítio da Cruz da Pedra). As liturgias de culto surgem apenas a partir do século IX, quando se começam a compor, igualmente, as suas legendas: martirológios do diácono *Floro de Lyon* (ca.860) e *Usuardo* ou *Husvardo*, monge de Saint Germain des Prés, em Paris (ca.877); calendário de Córdova (961) e nos textos editados por João Tamayo Salazar.^{iv}

São Veríssimo foi adotado como patrono ou orago de várias igrejas nacionais, sobretudo a Norte do país, como no concelho do Porto (Paranhos), Vila Nova de Gaia (Mafamude e Oliveira do Douro), Felgueiras (Lagares, São Jorge de Vizela e Ribeira – freguesia extinta após 1542 por aglutinação), Lousada (Nevogilde), Amarante (São Veríssimo – incorporada no século XVIII em São Gonçalo de Amarante, mas religiosamente autónoma), Coimbra e Braga. Da mesma forma aparecia em diversos topónimos de freguesias, como São Veríssimo de Amarante, São Veríssimo de Arouca (na freguesia de Chave), São Veríssimo da Ribeira, nas Barrosas e S. Veríssimo em Pedreira (concelho de Lousada), S. Veríssimo da Feira (zona de S. Nicolau, Escapães e Sanfins em Santa Maria da Feira) e São Veríssimo de Tamel (concelho de Barcelos, que para além de Veríssimo como padroeiro coloca no altar as suas irmãs)^v.

A primeira referência a São Veríssimo como orago da Igreja Paroquial de Valbom aparece nos documentos de doação de padroado da respetiva igreja, no século XII. Posteriormente, nas inquirições de 1258, volta-se a declarar a igreja como de *Sancti Vireximi*^{vi}. Nas *Memórias Paroquiais* ou *Dicionário Geográfico de Portugal* (compilado em 1758 e que dizem respeito a um inquérito nacional para conhecimento da realidade local e levantamento dos danos provocados pelo terramoto de 1755) é revelada a sua localização dentro do espaço da igreja. Estava presente no altar-mor, dedicado ao Santíssimo Sacramento e o maior dos três altares descritos. Ocupava a tribuna do lado do Evangelho ou seja, no lado esquerdo, lado onde também se encontrava Santo António. Possuía Irmandade de culto. Apenas em 1911 voltamos a ter referência ao Santo e à sua colocação na igreja, através do levantamento realizado pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais da Igreja. Nesta descrição percebem-se acréscimos, quer no número de altares, quer no número de oragos em culto. São Veríssimo mantêm-se, como padroeiro que é, no altar-mor, compartilhando-o agora apenas com Santo António e com uma imagem de Cristo em madeira sendo as devoções secundárias de São Lourenço Justiniano e São Sebastião retiradas para altares laterais). Na atualidade e apesar do espaço religioso ter sido alvo de grandes intervenções, São Veríssimo mantêm-se ao culto, no mesmo retábulo descrito nos inícios do século XX, que funciona agora como capela lateral para adoração do Santíssimo Sacramento.

Quanto à imagem, poderá corresponder aos cânones da rígida formalidade do século XVII, correspondendo desta forma à peça enumerada nas *Memórias Paroquiais* (1758). Não existe porém descrição da mesma, nem qualquer documento que comprove com certeza esta suposição. Desta forma, corresponde Trata-se de uma escultura de vulto em madeira policromada, que apresenta São Veríssimo de pé, numa posição frontal. O pé direito avança relativamente ao esquerdo e ambos são visíveis sob a túnica. Na mão direita, fechada e elevada, ostenta a folha de palmeira pela sua condição de mártir, enquanto na outra mão segura um livro de capa verde. Possui um rosto largo, de contornos marcados no queixo e sobrancelhas; emoldurado por longo cabelo castanho ondulado que lhe cai, simetricamente, pelos ombros. Ar sereno e sorridente apresenta-se imberbe. Traja túnica verde, abotoada no peito, com gola no pescoço, galão dourado e motivos vegetalistas estilizados, sobretudo nas extremidades. É cingida na cintura, caindo em pregas pouco profundas e regulares. Sobre esta, manto vermelho, com o mesmo tipo de decoração, que cai do ombro esquerdo, se prolonga pelas costas e é

recolhido do mesmo lado depois de passar abaixo da cintura. Repousa sobre uma base marmórea que apresenta a inscrição pintada da sua denominação: S. *VERISSIMO*.

No dia da sua festividade (1 de outubro) ou no Domingo seguinte ao mesmo, realiza-se em Valbom a festa ao padroeiro. Do Centro Social Cultural e Paroquial de Valbom saí uma procissão simbólica, em que comparecem os andores com imagens de cada um dos locais de culto: São Pedro da Ribeira d'Abade, a Sagrada Família da Capela da Lagoa, a Imaculada Conceição do Centro, São Roque da capela com o mesmo nome e o próprio São Veríssimo. Segundo o relatório de 1911, o santo possuía confraria e desta constava uma *“bandeira vermelha e suas pertenças”*. O Museu possui um estandarte (**PROMBAN01**) com esta caraterística, datado do século XIX que apresenta uma pintura a óleo de São Veríssimo.

Iconograficamente, nenhuma das figurações presentes se assemelha às imagens de São Veríssimo encontradas na Diocese do Porto. No caso de Valbom, se a devoção não se encontrasse identificada por inscrição, através dos dados iconográficos expostos seria difícil reconhecer o orago em questão. O mesmo acontece encarando cada uma das imagens recolhidas na Diocese: nenhuma das figuras demonstra semelhanças entre si, apresentando cada uma a sua solução simbólica. Veríssimo é representado com a palma, característica dos santos que sofreram martírio (atributo presente nas Ilustrações 39 e 23) e com a espada, alusão à forma como padeceu: degolação (presente na Ilustração 21). A presença do livro pode significar instrução e crença, visto que se entregou à morte por acreditar nos Evangelhos. Como já foi referido, pela postura de peregrino na caminhada de Roma para Portugal, a imagem pode assumir vestuário de romeiro ou viajante usando, por exemplo, um bordão (caso das ilustrações 20 e 22).



Ilustração 40:
São Veríssimo. Séc. XVII. Diocese do Porto, PM72.0007



Ilustração 41:
São Veríssimo. Séc. XVIII. Diocese do Porto, PA30.0001



Ilustração 42:
São Veríssimo. Séc. XVIII. Diocese do Porto, PCI0.0001



Ilustração 43:
São Veríssimo. Séc. XX. Diocese do Porto, PMB0.0001

Por outro lado, num conjunto de painéis (quatro) do Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, que representam passagens da vida dos Santos Irmãos, desde o *Anúncio do martírio pelo anjo em Roma*, à *Chegada a Lisboa* e duas fases de sofrimento, os personagens encontram-se vestidos com roupas nobres, aludindo ao facto de serem filhos de um senador.

20. Guião processional de São Veríssimo | Nº Inv. PROMBAN01

Século XIX

Autor desconhecido

Cetim de seda| vermelho; óleo/ tela e cartão

Alt.240; Larg.149

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Guião processional em cetim de seda vermelho adamascado e galão em fio de metal dourado debruando toda a peça, que no extremo inferior é farpada. Ao centro destaca-se painel retangular com a figura de São Veríssimo em grandes dimensões. Centrada e recortada de fundo terroso, com pouca vegetação e uma linha de horizonte alta. O mártire apresenta-se numa pose dinâmica, frontal, com o joelho fletido sob as longas vestes. Olhar levantado e cabeça voltada para a esquerda. No braço mais afastado do corpo agarra uma espada que apoia no chão (indicando a causa da sua morte: degolação) No outro braço, colado ao peito, segura uma palma verde, fruto da sua “condição”. Rosto maduro, de feições serenas, enquadrado por longa barba e cabelo castanho. Traja túnica verde, sobrepujada por manto vermelho intercalado na cintura. Calça sandálias. Sob a imagem, encontra-se uma inscrição que a identifica como *S.BRÍSSIMO MARTIR*.

21. Vitrais | N° Inv. VIDIVIT01/ VIDIVIT02

Século XX (1998)

Júlio Resende

Vidro Metal;

VIDIVIT01: Alt. 348; Larg. 94,5

VIDIVIT02: Alt. 126; Larg. 302,8

Afetos ao culto/ decorativos

Proveniência desconhecido

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



Ainda dentro da devoção a São Veríssimo de Valbom, destacam-se dois vitrais narrativos da sua lenda, desenhados por Júlio Resende e execução desconhecida (pois o trabalho em vitral cumpre requisitos técnicos específicos). Estes encontram-se numa das novas entradas para o espaço religioso, construídas nas obras de 1972-84. Foram adquiridos em conjunto, para os locais onde ainda se encontram, desde 1998.

O primeiro vitral (**VIDIVIT01**) diz respeito ao destino dos corpos dos três irmãos martirizados e degolados pelos inquisidores de Diocleciano: atirados às águas



Ilustração 44: Datação e assinatura de autor presente no vitral

para que se afundassem e não pudessem ser localizados. Apesar de serem apenas três santos: Veríssimo, Máxima e Júlia, na composição do mestre contemporâneo surgem representados quatro rostos encobertos na água. Sobre estas imagens colocam-se dois seres celestes, de perfil, com traços e formas estilizadas e longas vestes esvoaçantes. Com a sua posição orante estariam intercedendo para o resgate das “almas”. A composição recorre ao azul, de várias tonalidades e ao amarelo, enquadrando os vidros por calha em chumbo preto que lhes realça a forma^{vii}. Neste painel lê-se a inscrição *S.VERISSIMO*, bem como a assinatura e data da execução por Júlio Resende (*Resende 98*)



Ilustração 45: assinatura de autor

No segundo painel (**VIDIVIT02**) – com tonalidades mais quentes que o primeiro: laranja, rosa, amarelo e verde – o Santo Mártire já aparece como tal: jovem, de longos cabelos castanhos, trajado de túnica laranja, que ostenta uma palma de martírio erguida na sua mão direita, que se destaca de um fundo essencialmente em tons de azul. O momento pode

ser entendido como o da saída milagrosa do Santo Mártire das águas onde o seu corpo foi atirado e o reconhecimento salvífico do seu sofrimento.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007; Rosa Marques (2012, guião e vitrais)

Bibliografia

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICCIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Cultuais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- BATORÉO, Manuel - *A iconografia dos Santos Mártires de Lisboa em quatro pinturas do século XVI: Linguagem e significados*, pp. 4-6.
- DAIX, Georges – *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*. Lisboa: Terramar, 1996, pp. 12-19
- DICIONÁRIO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL. Memórias Paroquiais: Valbom*. Porto (1758) vol.38, nº 15, pp.77-91
- GRANDE ENCICLOPÉDIA Portuguesa e Brasileira. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1945, vol 34, pp. 677-678
- LUCAS, Maria Clara de Almeida, ed. lit. – *Ho flos sanctorum en lingoagee: os santos extravagantes*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, pp. 153-156
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, p.18-20
- SOTTOMAYOR, Appio – *Breve notícia histórica*. <http://www.paroquiasfpaula.com/santos.swf> 02-10-12 13:00

22. Santa Luzia | N° Inv. ESCMLUZ07

Século XVIII (1850-1900)

Madeira policromada

Alt. 51,5; Larg. 29; Prof. 20,5

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Virgem Mártir do século IV, que morreu em Siracusa – Sicília – a 13 de dezembro de 304 (dia em que é festejada a sua solenidade católica), por perseguição de Diocleciano. De nobre família, Luzia terá doado todos os seus pertences aos mais desfavorecidos, negando um bom casamento para professar o desejo de se guardar virgem para o Senhor. A ideia não terá sido aceite até sua mãe beneficiar de cura milagrosa por recurso a Santa Ágata. Descoberta a sua conduta cristã foi condenada a trabalhar num bordel, no qual não terá entrado, pois ninguém (nem mesmo uma junta de bois) conseguiu mover o seu corpo. Foi então presa e martirizada, padecendo por degolação. A sua biografia apenas começou a circular entre os séculos V e VI e somente em 1894 o martírio foi confirmado através de inscrição sobre o seu sepulcro. Prevaecem, porém, diversas versões sobre alguns dos momentos vividos, como o arrancar dos olhos, que se atribui aos perseguidores, mas que poderá ter sido ato da própria santa que assim os enviou ao noivo rejeitado. Estes foram-lhe milagrosamente restituídos pela Virgem.

A imagem exposta no Museu é de pequenas dimensões e apresenta Santa Luzia como uma jovem e sem dor. A palma (atualmente de filigrana) que segura na mão direita é atributo característico e identificativo dos santos que se tornaram mártires, ou seja, morreram pela fé à qual não renunciaram. A evocação popular ligou-a à prevenção das doenças de oftalmológicas, quer pela sugestão do seu nome, quer pelo milagre a que está associada. Por este motivo outro dos seus atributos é um prato (de pé) com dois olhos, idêntica à iconografia de Santa Ágata que segura dois seios. Possui rosto largo, emoldurado por longos cabelos adornados por tiara. Enverga túnica azul-escura até aos pés – calçados – sobrepujada por um curto vestido verde-claro de mangas longas. Ambas as peças são debruadas a galão dourado e ornadas com finos desenhos vegetalistas, sobretudo nas extremidades inferiores. Sobre estas, repousa ainda um corpete rosa, sem mangas e com borla inferior de recorte irregular. Todo o conjunto é

cingido por cingulo dourado, que combina com o colar de esferas douradas ao pescoço. A indumentária é, ainda, complementada por um manto vermelho com floreados estilizados e debruado a galão dourado, que envolve a figura. Repousa sobre uma base baixa e poligonal danificada

O culto a Santa Luzia é uma devoção despontada ou avivada no século XVIII. Na Paróquia de Valbom, apenas é referido no relatório da Comissão Jurisdicional dos Bens Cultuais da Igreja realizado em 1911. No entanto a imagem datará de finais de 700, motivo pelo qual não é elencada nas *Memórias Paroquiais* (1758). O orago encontrava-se no altar colateral da Virgem das Neves, no lado esquerdo do corpo da igreja (lado do Evangelho), juntamente com Santa Rita (ESCMRIT14) e São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06). Nesta época possuía confraria, da qual eram pertença, entre outras coisas: uma cruz de prata (3.200g) – possivelmente a identificada como **OURMCRU03ad**, do ourives Correa JJ. (nº818) – uma coroa de prata (25g) e um olho em ouro (5 dg). Pela particularidade do seu culto, eram devotadas várias chapas de metal, como medalhas com a forma antropológica de olhos, mais ou menos definidos, com ornamentação estilizada, sobretudo ondulante, cordiforme ou floral. Estes objetos funcionam como ex-votos, oferecidos em ação de graças ou seja, em agradecimento por bem concedido em petição.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Cultuais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro*, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, pp. 152-153; 396-397.
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p.25
- QUINTAS, Diana – *Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011, pp.60-61

-RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la G a la O*. Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.4, pp.267-271

23. Palma de Martírio de imagem sagrada | N° Inv. OURMPAL03

Século

Autor desconhecido

Prata filigranada

Larg.4,5; Comp.28

Exposição permanente

Proveniência desconhecida



Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom

Para enobrecer as imagens escultóricas começaram-se a criar atributos, como coroas, palmas de martírio e penas de evangelista ou de doutores de igreja, em materiais preciosos, muitos deles com pedraria. Em Valbom estes casos de extrema riqueza não existem, mas os exemplares em prata, com trabalhos em filigrana são numerosos. Dois exemplos deste trabalho documentam-se em duas palmas de martírio atribuídas atualmente a Santa Luzia e a São Vicente (OURMPAL02). Recortes estilizados de forma vegetalista (folha de palma) ou de pena, preenchida por trabalho de filigrana formando pequenas folhas com veios. Cada uma delas é pontuada por pontilhado saliente.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- *MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p.154

-*THESAURUS: Vocabulário de objectos do culto católico*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004, pp.94 e 106

24. São Sebastião | N° Inv. ESCMSEB15

Século XIX

Autor desconhecido

Madeira policromada

Alt. 88,2 Larg. 33,5 Prof.21,2

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



São Sebastião é um santo muito devotado, pois encontra-se ligado á proteção contra as pestes e epidemias que vitimavam bastante nas épocas recuadas da idade média e mesmo posterior. Por esta razão, as suas representações eram muito comuns, tanto com um cariz sofredor, como de carater triunfante (caso da escultura apresentada). É celebrado a 20 de janeiro, dia do seu passamento. Natural da Narbona, na Gália, é apontado, por Santo Ambrósio em Milão, durante o governo de Diocleciano (236-305) servindo no exército romano como guarda imperial (motivo pelo qual o elmo e a armadura comparecem como atributos identificadores). Ao ser denunciado por práticas cristãs foi condenado a ser sagitado, ou seja, flechado – motivo pelo qual as setas são o seu símbolo iconográfico mais importante, tanto cravadas no corpo, como seguras numa das mãos. Sobreviveu miraculosamente ao tormento, sendo assistido por Irene, viúva de St.Castulus. Sem medo de represálias voltou a apresentar-se ao imperador e desta ação se sucedeu a morte por espancamento. O seu corpo foi depositado nas catacumbas, de onde terá sido resgatado por Lucila (a quem apareceu em sonhos incumbindo-a da respetiva missão).

A imagem do Museu apresenta um jovem soldado, de elmo na cabeça e armadura aos pés, numa posição frontal, mas com uma atitude livre em relação aos cânones praticados até ao século XVII. Numa pose muito desenhada e ondulante afasta os braços do corpo, atando-os a dois dos três ramos que saem de uma mesma raiz. O jovem exhibe os estigmas do seu martírio, ou seja as perfurações feitas pelas setas e as próprias setas cravadas no corpo de aceitável correção anatómica. O rosto, imberbe, expressa serenidade, não havendo transposição de dor física pelo sofrimento, levantando os olhos ao céu (idêntico neste ponto aos cânones medievos). O corpo desnudo e musculado apenas é tapado por veste branca atada à cintura. Rosto oval, emoldurado por cabelo ondulado, olhos levantados e lábios entreabertos.

São Sebastião é um dos cultos mais antigos devotados em Valbom. Era um dos oragos do retábulo-mor do Santíssimo Sacramento descrito no *Dicionário Geográfico de Portugal* (1758). Encontrava-se colocado no espaço entre colunas do lado da Epístola. A imagem hoje presente no Museu será posterior a esta datação, incluindo-se no século XIX. Por este motivo é a figura descrita no relatório da Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais da Igreja, de 1911. Nesta data o orago foi transferido para um altar lateral do corpo da igreja: o altar das Almas, juntamente com Santa Teresa (ESCMTER16), Imaculada Conceição (ESCMCON05) e Menino Jesus (ESCMJES10). Segundo o mesmo levantamento, a sua confraria possuía uma “*bandeira vermelha e suas pertencas*”, característica de um dos guiões processionais que se encontram no espaço museológico datado do século XIX que apresenta uma pintura a óleo de São Sebastião (**PROMBAN03**). Já em 1971, segundo documentação gráfica, a imagem de São Sebastião mantém-se no altar colateral, do lado da epístola, tendo agora na tribuna a Imagem da Imaculada Conceição e do seu lado oposto Santa Teresa, sobre a banqueta.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

25. Estandarte processional de São

Sebastião | N° Inv. PROMBAN03

Século XIX

Autor desconhecido

Cetim de seda| vermelho; óleo/ tela e cartão

Alt.223; Larg.149

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Estandarte processional em cetim de seda vermelho adamascado e com galão branco e vermelho debruando toda a peça, que no extremo inferior é farpada. Ao centro um painel retangular com a imagem de São Sebastião – de grandes dimensões – recortada de fundo verde indefinido. Representa-se de pé, frontal, com o corpo estático perfurado por setas e amarrado a ramificações. Figura alheia ao cenário de dor que lhe é infligido e fora da cultura portuguesa/europeia – quer pela coloração da pele, quer pelas vestimentas: saiote de cinto vermelho e chapéu com penas e a armadura – fazendo juro à iconografia em volta de São Sebastião – policromada (amarelo, vermelho e azul).

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICCIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- *MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p.81
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, pp.29-30
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la P a la Z*. Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.5, pp.193-203

Não só os que padeciam por clara e consciente fé na nova vida junto de Cristo e ao alcance de todos eram venerados. A mentalidade foi associando o privilégio de Santo aos valores morais e virtudes. Aqueles que imitavam a Jesus Cristo nas suas vidas terrenas, voltando-se para a contemplação ou para o auxílio eram a presença visível dos ensinamentos e da perfeição infinita. Desta forma, foram reconhecidas virgens, ermitas, evangelizadores, membros de ordens religiosas, místicos, pregadores, missionários, etc..., independentemente da sua origem ou colocação social, cuja vida foi próxima dos preceitos de Deus^{viii}.

26. Santo António de Lisboa (?) | Nº Inv. ESCIDES44

Século XVIII (?)

Autor desconhecido

Madeira policromada

Alt. 62; Larg. 17; Prof. 12

Afeta ao culto

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia de São Veríssimo de Valbom



Santo António é natural de Lisboa, onde nasceu entre 11190 e 11195, contudo foi no estrangeiro que desenvolveu a sua missão evangélica, falecendo em Pádua a 13 de junho de 1231, data da sua festividade. Com o desejo de se tornar religioso ingressou os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho (perto dos 15 anos) em São Vicente de Fora, sendo transferido dois anos depois para o Convento de Santa Cruz de Coimbra (1212(?)-1220). Aqui tomou contacto com a Ordem dos Frades Menores ou Franciscanos, através do martírio de cinco frades em Marrocos, dos quais viu chegar as relíquias. Inspirado pelas suas entregas aderiu à ideia de se tornar missionário e possivelmente mártir. Integrou a Ordem em julho de 1220, no Convento de Santo Antão dos Olivais recebendo o nome de António – que substituiu o de batismo: Fernando – e o hábito franciscano. Depois dos votos (que o marcaram com três nós no cordão à cintura: humildade, castidade e obediência) partiu para África em pregação. Por doença é obrigado a regressar à Europa fixando-se em Itália. Reconhecendo o seu talento de ensinador e conversor São Francisco pediu que aprofundasse Teologia e enviou-o a França e Espanha combatendo as heresias. Após a morte do fundador, a ordem

franciscana entra em momentânea decadência com Elias. António retira-se para Pádua (1228) onde dá aulas de teologia e apologética, alcançando experiências de êxtase e transfiguração, entre as quais a aparição do Menino Jesus (presença iconográfica frequente desde o século XVI). Pelo conhecimento das Sagradas Escrituras, crítica e redação de obras e sermões doutriniais (motivo pelo qual é vulgarmente representado com um livro, aberto ou fechado, numa das mãos) a Igreja considerou-o Taumaturgo ou Doutor de Teologia em janeiro de 1946. Foi canonizado no ano seguinte à sua morte, a 30 de maio de 1232 por Gregório IX.

O culto a Santo António é reconhecido na Paróquia de Valbom desde, pelo menos, meados do século XVIII, quando a sua imagem é enumerada pelas *Memórias Paroquiais* (1758). Encontrava-se afeto ao culto no retábulo-mor do Santíssimo Sacramento, compartilhando o lado do Evangelho da estrutura com o padroeiro local: São Veríssimo. Ao contrário da do Santo Patrono, a sua disposição mostra-se alterada em inícios do século XX, no relatório realizado pela Comissão Jurisdicional dos Bens culturais da Igreja (1911). Transpõe do intercolúnio do lado do Evangelho para o nicho do lado da Epístola, onde estaria São Sebastião. A imagem referida neste segundo levantamento não seria já a mencionada no *Dicionário Geográfico de Portugal*, mas sim a que ainda hoje se venera (ESCIANT38). Estima-se que a primitiva representação do Santo Português seja a da Sacristia da Igreja Matriz (ESCIDES44), que se encontra mutilada a nível de atributos iconográficos. Trata-se de uma imagem de madeira esculpida em vulto pleno (exceto a base). Apresenta-se de pé, com os pés afastados e o corpo ligeiramente torcido. O braço direito ergue-se apontando para o alto, enquanto o outro cai ao longo do corpo, estendendo uma mão aberta (como se mostrasse algo). Rosto jovem, cabelo curto ondulado; olhos amendoados, enunciados por sobranceiras desenhadas; olhar fixo; boca entreaberta, numa espécie de sorriso ou pronunciamento. Veste hábito azul, com decoração fitomórfica em dourado, longe do castanho austero franciscano, contudo possui capuz – azul-escuro, com galão dourado, que lhe envolve os ombros como uma estola rematada em triângulo. Está descalço sobre base marmoreada em tons encarnados, sob a qual se desenvolve alto pedestal, com costas planas – possuindo inscrição manuscrita de que apenas se percebe *Valbom* – e sem cuidado decorativo ponderando-se que não saísse em procissão.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

27. Santo António de Lisboa (Fragmento de estandarte processional) | N° Inv. PINMANT05

Século XIX

Autor desconhecido

Óleo sobre tela, cartão, seda

Alt.50; Larg.41

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



A devoção a Santo António foi acompanhada por confraria desde o século XVIII, estando registados na sua posse, em 1911, uma cruz de prata, com 3700g, um “caixão” para a ara e uma bandeira branca com seus pertences. Da bandeira processional referida, ou de outra existente *a posteriori* apenas sobrou o painel de pintura central (**PINMANT05**), realizado em óleo sobre tela e cartão (que já não se pode considerar como objeto processional e por isso é abordado apenas como elemento de pintura). A composição representa o Santo Popular com o Menino Jesus ao colo. Apresenta o tradicional hábito franciscano castanho, de capuz e corda com três nós. Encontra-se de pé, destacando-se de um fundo neutro em azul. Olha para a esquerda, lado em cujo braço apoia o Menino, de pé sobre um livro de capa vermelha. Na mão e ombro direito sustenta uma cruz latina, com longa haste e extremidades trilobadas. Aparece tonsurado – reconhecimento da sua inclusão no clero – com rosto jovem, imberbe e de feições pequenas, envolvido por nimbo raiado. A figurinha de Jesus, como uma criança de tenra idade, desnuda e nimhada, transportando na mão livre um pequeno coração vermelho.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- *DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999, pp. 38 e 107
- EXPOSIÇÃO DO GRANDE JUBILEU DO ANO 2000 – *Cristo fonte de esperança : catálogo*. Porto: Diocese do Porto, 2000, p. 520

- MASSA, Sílvia – *A pintura moderna na Ilha de São Miguel, Açores: séculos XVI-XVII*. Dissertação de mestrado em *Arte, Património e Teoria do Restauro*, orientada pelo Prf. Dr. Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011, pp.236-237 e 270.
- *MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 83
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, pp.27-28
- QUINTAS, Diana – *Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011, pp34-36
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la A a la F* Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.3, pp.123-131

28. Santa Rita | N° Inv. ESCMRIT14

Século XVIII

Autoria desconhecida

Madeira policromada

Alt.56,5; Larg.22,5; Prof. 18

Exposição permanente

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia e Museu de São Veríssimo de Valbom



Santa Rita nasceu em Spoleto (província de Perugia; Úmbria) em 1381 e morreu em Cascia (Cácia) a 22 de maio de 1457. Filha de progenitores idosos foi batizada como Margarida e apesar do seu desejo de se tornar freira acedeu aos pais: casou e teve dois filhos. Porém, perdendo a família nas guerras entre as cidades-estado italianas ingressou no convento agostinho de Santa Maria Madalena, em Cássia. Dedicou a vida aos outros e a resolver os seus problemas – daí ser tida como advogada das causas perdidas ou impossíveis. A sua biografia é póstuma e nem todas as revelações e fenómenos a que está associada estão atestados. Foi beatificada em 1627 e canonizada em 1900 pelo papa Leão XIII. É a padroeira das monjas de Sto. Agostinho e dos que estão em situações desesperadas; Devido ao seu estigma, fruto do cravar de um espinho da coroa de Jesus Cristo na sua fronte (durante uma oração e consecutiva visão da Paixão do Senhor), é invocada para prevenir feridas na testa e cabeça.

A sua representação iconográfica é conhecida mesmo antes da sua beatificação, nomeadamente já no século XV (1460). Surge com o hábito de monja agostinha: túnica preta estofada e cingida por cinto de cabedal, sobreposta por manto debruado a dourado. Usa toucado branco e véu curto na cabeça. Encontra-se de pé, com joelho esquerdo fletido sob a indumentária, apontando para a direita e cabeça inclinada para o lado oposto. Nas mãos transportaria um ou mesmo os dois atributos mais comuns ao orago: a palma com as três coroas – relativas à dimensão da sua vivência: donzela, esposa e freira – na mão direita e o crucifixo, o qual encararia, na esquerda. Da sua testa sobressai o estigma ensanguentado provocado pelo espinho. A face principal da base apresenta a inscrição com o título: *S. RITA*

Santas Rita de Cácia e Teresa de Ávila ou do Menino Jesus integravam, segundo as *Memórias Paroquiais* (1758), o retábulo colateral do corpo da igreja, do lado do Evangelho, cuja tribuna pertencia a Nossa Senhora das Neves (ESCINSN37). No relatório elaborado pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais da Igreja (1911), Santa Rita permaneceu na banquetta do mesmo retábulo, recebendo São Lourenço Justiniano (ESCMLOU06) e Santa Luzia (ESCM LUZ07) em substituição de Santa Teresa (ESCMTER16). A confraria que lhe era devotada no século XVIII não é mencionada no século XX: Ainda antes das transformações arquitetónicas da Igreja Matriz, através de documentação fotográfica datada de 1971, podemos colocar esta imagem na mesma situação descrita em 1911, porém, sem presença de Santa Luzia e com o acréscimo do Menino Jesus.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ARQUIVO DA COMISSÃO JURISDICCIONAL DOS BENS CULTUAIS – *Arrolamentos dos Bens Culturais: Valbom*. Porto-Gondomar. 69 (1911-1927) 56-60.
- BENS CULTUAIS DA DIOCESE DO PORTO – SANTA Rita de Cássia. /dotnetnuke_2/Arquivo/StªRitadeCássia/tabid/141/Default.aspx 09-05-2011 11:50:54
- MUSEU de Arte Sacra indo-portuguesa de Rachol: *Museum of Christian Art*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 154
- PAIVA, P. Manuel Moreira; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007,p.34
- QUINTAS, Diana – *Iconografia das igrejas paroquiais do concelho de Espinho*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa orientada pelo Prof. Dr. Luís Esteves Casimiro e apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em setembro 2011, pp. 88-89,238
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la P a la Z*. Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.5, p.136
- TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990, p.126

29. São Nuno de Santa Maria | N° Inv. ESCMNUN08

Século XX (1921/24)

J.F.Thedim (José Ferreira Thedim)

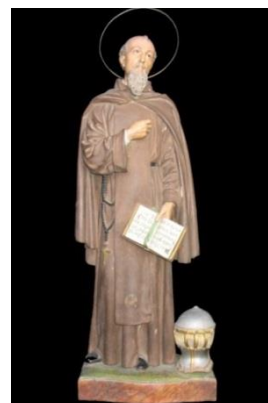
Madeira policromada

Alt.65,5; Larg.25; Prof. 17,8

Exposição permanente

Proveniente de doação

Diocese do Porto Paróquia e Museu São Veríssimo de Valbom



Santo português nascido a 24 de junho de 1360, no seio de uma família nobre. Aos 13 anos colabora em missão de reconhecimento inimigo e ganha graça da rainha D. Leonor, de quem acaba pajem e por quem é armado cavaleiro. Durante a crise instalada entre 1383 e 1385, provocada pela morte sem descendência de D. Fernando I, lutou pela monarquia portuguesa ao lado de D. João, Mestre de Avis, frente a Castela (motivo pelo qual é representado com atributos de combate, como o elmo e a espada (desaparecida)). Em 1384 recebe o título de Condestável, ou seja de Comandante supremo do exército, dando provas da sua perícia (Atoleiro, Aljubarrota e Valverde). Após a morte de sua esposa, em 1387 e de alcançar a paz resolve doar os seus bens e ingressar no Convento de Nossa Senhora do Vencimento do Monte do Carmo, em Lisboa (em 1423), como Frei Nuno de Santa Maria (em homenagem à Virgem Maria, lembrada na oração em latim, escrita no livro que o santo segura). Morre a 1 de abril de 1431, todavia é beatificado apenas em 1918, pelo Papa Bento XV e canonizado a 26 de abril de 2009 por Bento XVI, sendo celebrado liturgicamente a 6 de novembro.

Em Valbom, a devoção ao ainda beato Nuno Alvares Pereira foi recente e de curta duração. Criou-se na paróquia um grupo de juventude cristã que se colocou sob proteção do orago (13 de maio de 1923): *Grupo Nuno Alvares Valboense*, tendo por seus meios adquirido uma imagem do Santeiro *J.F.Thedim*, de S. Mamede do Coronado. Escultura de vulto, que apresenta São Nuno de idade avançada (longas barbas brancas e calvo), em contemplação: olhar elevado e a mão direita fechada no peito, onde seguraria (por documentação fotográfica) um pequeno crucifixo; o livro aberto com a oração à Virgem encontra-se na outra mão, que descai ao longo do corpo. Veste o hábito carmelita, cingido por um cinto, de onde pende um terço (no lado direito). Sobre este um manto curto com capuz. Na face lateral da base encontra-se uma inscrição repintada que data a peça e identifica o escultor: *Esculp. J.F.Thedim. «S. Mamede» 1921 Casa de S. Romão do Coronado*. A família dos Tedins ficou conhecida como de santeiros (fenómeno da segunda metade do século XIX) e não de escultores. O primeiro título é pejorativo e estava associado à cópia (catálogos standardizados). Porém a representação de certas oficinas familiares ultrapassou a cópia fiel, criando uma interpretação própria. As suas imagens inundaram as casas de artigos religiosos desde a segunda metade do século XIX. Pela datação incluída na peça: 1921, esta terá sido realizada sob a orientação oficial de José Ferreira Thedim, Neto (1891-1971), que sabemos ter dirigido a oficina do pai, seu homónimo (1866-1918), em Fontes a partir

dos anos 20 de 900 e que terá sido o membro com maior difusão após a realização da imagem peregrina da Virgem de Fátima, nos anos 40^{ix}.

Através das Atas e do livro de Despesas e Receitas da coletividade (nº1) conhecemos os procedimentos adotados para a aquisição da presente imagem. Durante a realização da primeira homenagem ao Beato Nuno Alvares (23 setembro de 1923), Castro Meireles doou ao grupo cerca de 50.000\$00 para aquisição de nova imagem (Acta nº13); em 2 de março de 1924 (Acta nº22) fica decidido a ida a São Mamede do Coronado, a casa de Thedim para trazer a imagem, que será depois oferecida à Igreja Paroquial onde já era venerada em 1934.

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- LEAL, Ernesto Castro – Nuno Álvares: símbolo e mito nos séculos XIX-XX. In *Lusitania Sacra*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. 2ª Série nº12 (2000) 143-183
- NUNO de Santa Maria Álvares Pereira (1360-1431). http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/2009/ns_lit_doc_20090426_nuno_po.html 03-02-2012 22:05
- PAIVA, P. Manuel; GONÇALVES, Cândida; SANTOS, Francisco – *Museu São Veríssimo*. Valbom: Comissão Fabriqueira da Paróquia de São Veríssimo de Valbom, 2007, p.36
- Sá, Sérgio de Oliveira e – *Santeiros da Maia no último ciclo da escultura cristã em Portugal*. Maia: Edição do autor, 2002, 70, 78-83
- TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990, pp.110-111
- WERMERS, Manuel Maria – Nun'Alvares Pereira: a sua cronologia e o seu itinerário. In *LUSITANIA Sacra*. Lisboa. vol 5 (1960-1961) 7-99.

30. São Francisco de Paula | N° Inv. ESCIFRA47

Século XVIII (1701-1750)

Autoria desconhecida

Madeira policromada

Alt.55; Larg.25; Prof. 11,5

Afeta ao culto

Proveniência desconhecida

Diocese do Porto/ Paróquia São Veríssimo de Valbom



Italiano, nascido em Paola (Calábria) – cognome que o vai acompanhar – a 27 de março de 1416, por intercessão de São Francisco de Assis. Ainda criança entrou num convento. A vida religiosa levou-o a viver sozinho em ermitério. Aos dezanove anos reúne seguidores e constituiu uma agregação próxima de Paola. A sua “lei” foi aprovada pelo Papa Alexandre VI em 1434. O desejo de humildade opunha-se a uma época de abusos eclesiásticos e prazeres efémeros e este foi um voto que acrescentou aos franciscanos. Em 1454 torna-se Abade da Ordem dos Mínimos Franciscanos ou Irmãos Menores Reformados, sob a proteção do Arcanjo São Miguel. Numa das visões com o Arcanjo foi-lhe apresentado um ostensório com a palavra CHARITAS OU HUMILITAS, que depressa se tornou emblema e lema da companhia. Os seus milagres de cura e ressurreição e o dom de profecia deram desenvolvimento à Ordem, tendo-se deslocado inclusive a França (a pedido do Papa Sisto IV) em 1481/82 para curar o rei Luís XI (que Deus não lhe designou salvar). Ficou neste território cerca de 26 anos, como conselheiro de Carlos VIII e Luís XII. Faleceu em Tours a 2 de abril de 1507, sendo beatificado em 1513 e canonizado em 1519 por Leão X. Seu túmulo no Convento de Plessis foi profanado aquando as revoltas protestantes calvinistas em 1562 e seu corpo foi incendiado. Iconograficamente surge com o hábito dos mínimos: túnica de longas e largas mangas, sobreposto por escapulário curto, debruado por galão dourado, com capuz, tudo em preto, cingido na cintura por cordas. Ao peito sobressai o “medalhão” com CA.RI.TAS. É apresentado de pé, pendendo a cabeça para o lado oposto do que gesticula, afasta os pés e flete joelho sob as vestes. Estende os braços soltando-os do corpo, com as mãos abertas (faltando outros elementos iconográficos, como o báculo de abade). A figura assenta numa base trapezoidal marmoreada, com inscrição frontal da identificação do orago: S FRAN. CO DE PAULA

A imagem de São Francisco de Paula não é referida nas *Memórias Paroquiais* (1758), podendo supor-se que apenas foi adquirida ou doada após a realização do inventário. No relatório da Comissão Jurisdicional de Bens Culturais da Igreja (1911) volta a não ser enumerada no rol de imagens presentes a culto na Igreja Matriz. Existe apenas referência a um São Paulo e a uma imagem desconhecida. Porém, de acordo com documentação gráfica datada de 1971 e recolhida no Arquivo da Igreja a imagem de São Francisco de Paula surge num dos retábulos laterais do corpo da igreja, ao lado de São José (ESCIJOS48), que, pelo menos em 1911 se encontrava no altar dedicado a Santa Ana (ESCIANA40), o mesmo altar onde se dizia estar São Paulo. Haverá a possibilidade de se terem confundido cultos e o São Paulo referido ser na verdade São Francisco de Paula? Ou mais uma vez pomos a hipótese de a imagem ter integrado tardiamente o espólio?

Não se documentam intervenções de conservação ou restauro

Créditos Fotográficos Cândida Gonçalves, 2007

Bibliografia e fontes

- ATTWATER, Donald – *Dicionário de santos*. 2ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2002, pp.169
- DAIX, Georges – *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*. Lisboa: Terramar, 1996, p.79
- RÉAU, Louis – *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de los santos: de la A a la F* Tomo2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, vol.3, pp. 564-565
- TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de santos*. Porto: Lello & Irmão, 1990, p.60

ⁱ (Gn1, 26-27) Todas as citações bíblicas serão realizadas da forma estipulada, com textos da *BÍBLIA Sagrada: para o terceiro milénio da Encarnação*. Fátima: Difusora Bíblica, 2000

ⁱⁱ cf. *DICIONÁRIO Cultural do Cristianismo*. Lisboa, Publicações Dom quixote, 1999,p.86; ROQUE, Maria – A exposição do Sagrado no museu. *In Comunicação e Cultura*. Revista do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Nº11 (2011), p.131. <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/08.-Maria-Isabel-Roque.pdf> 07-08-13 21:20

ⁱⁱⁱ cf. DAIX, Georges – *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*. Lisboa: Terramar, 1996, pp. 12-19

^{iv} cf. OLIVAR, Alejandro – El Martirologio en la história. *In CUADERNOS Phase: Introducción al Martirologio: Los praenotandos al “Martirologio Romano”*. Barcelona: Centre de pastoral litúrgica. Nº. 152 (maio de 2005) 5-13

^v cf. MOREIRA, Domingos A – *Freguesias da diocese do Porto : elementos onomásticos altimedievais: introdução histórica geral*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1985, pp. 109-110, 129-136, 151, 163-164, 170-171, 188-189, 198-201, 206-207; *TAMEL- São Veríssimo: historial da freguesia*. <http://www.tamelsverissimo.maisbarcelos.pt/?vpath=/inicio/historia/> 02-10-12 12:48

^{vi} cf. *PORTVGALIAE monvmenta historica: a saecvlo octavo post christvm vsqve ad qvintvmdecimvm. Inquisitiones*. [Lisboa]: IUSSU Academiae Seicentiarum Olisiponensis, [1897], vol 1: fascs. 4-5, pp. 517-518.

^{vii} Para um melhor aprofundamento da técnica: ALMEIDA, Teresa de – *O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão*. Dissertação de doutoramento em Estudos de Arte orientada pela Prof.^a Dr.^a Rosa Maria de Oliveira e pelo Prof. Dr. João Aquino Antunes e apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro em 2011, pp.26-37

^{viii} cf. DAIX, Georges – *Dicionário dos Santos do calendário romano e dos beatos portugueses*. Lisboa: Terramar, 1996, pp. 12-19

^{ix}cf. Sá, Sérgio de Oliveira e – *Santeiros da Maia no último ciclo da escultura cristã em Portugal*. Maia: Edição do autor, 2002